

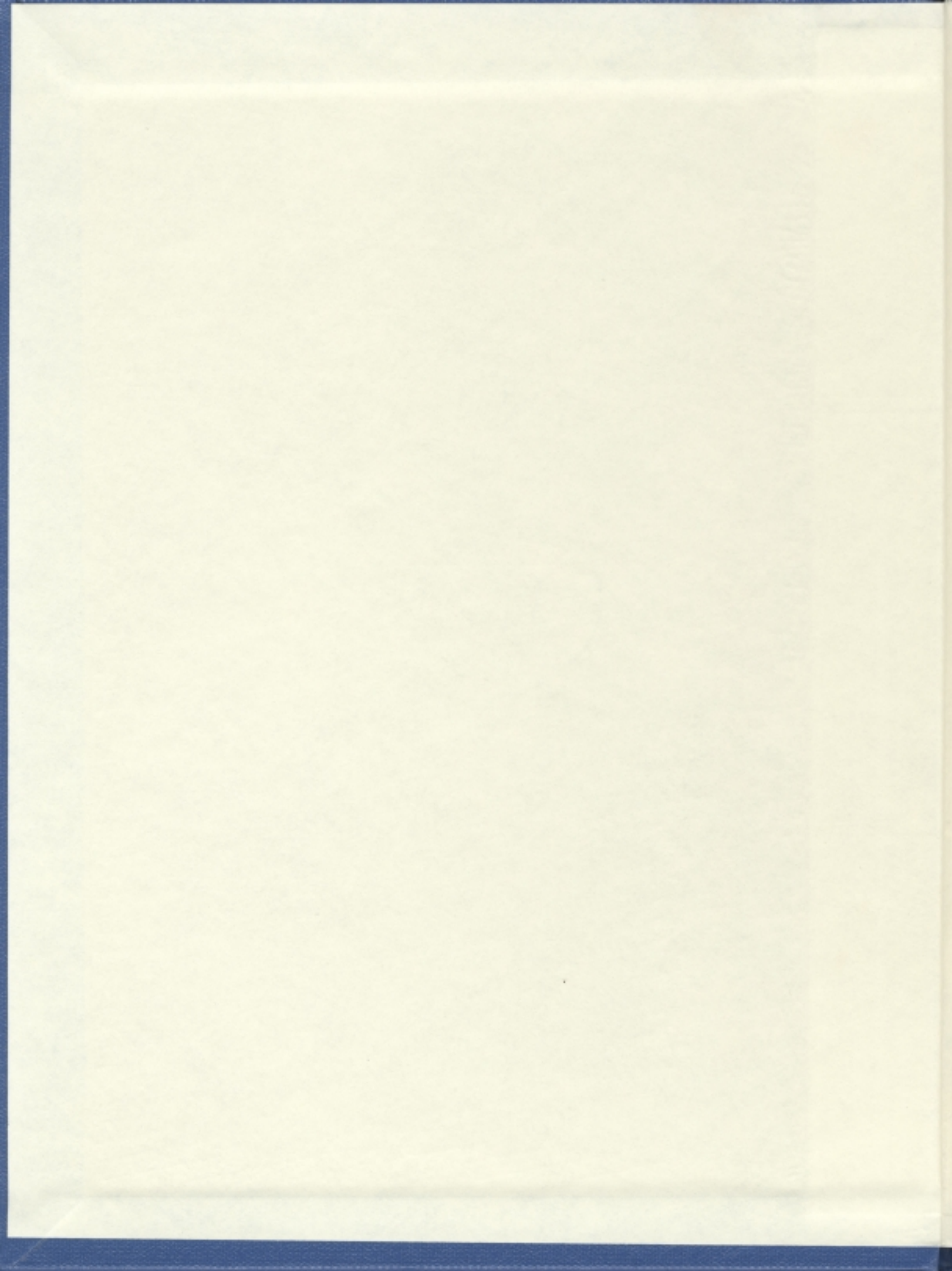
DE PASSION SIMPLE À SE PERDRE:
L'APPRENTISSAGE DU LECTEUR D'ANNIE ERNAUX

CENTRE FOR NEWFOUNDLAND STUDIES

**TOTAL OF 10 PAGES ONLY
MAY BE XEROXED**

(Without Author's Permission)

MATTHEW JANES



**DE *PASSION SIMPLE À SE PERDRE* :
L'APPRENTISSAGE DU LECTEUR D'ANNIE ERNAUX**

by

Matthew Janes

A thesis submitted to the School of Graduate Studies
in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts

Department of French and Spanish
Memorial University of Newfoundland

September 2004

St. John's

Newfoundland and Labrador



Library and
Archives Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Published Heritage
Branch

Direction du
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

ISBN: 0-494-02349-X

Our file Notre référence

ISBN: 0-494-02349-X

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

ABRÉGÉ

Passion simple et *Se perdre* semblent au premier regard raconter la même histoire : une affaire amoureuse entre la narratrice et un étranger. La plupart des critiques sont d'accord sur *Passion simple* : il s'agirait d'une autosociobiographie. *Se perdre*, au moment de la rédaction du présent document, n'a pas encore été analysé.

Ce mémoire explorera la relation entre *Passion simple* et *Se perdre* afin de démontrer que ce dernier n'est pas un journal intime, mais un travail littéraire qui sert à enseigner au lectorat comment la lecture de *Passion simple* aurait dû avoir lieu. Une analyse sémiotique de *Se perdre* exposera le vrai but du livre: de rédiger un Texte qui enseigne à son lecteur à lire le travail de l'auteur.

REMERCIEMENTS

This thesis deals with an author training a reader how to read. However, this apprenticeship does not take place in a conventional way, and the lessons that are taught are not done so through a magistrate discourse: rather, through careful choice of words, selective repetition, and subtle changes from encounter to encounter, the author of *Se perdre* and *Passion simple* enables the reader to train him or herself. In addition, the author is no longer an identifiable body and is not defined by a particular text, but is to be found in fragments that are carefully distributed throughout each element in the text, shared in each encounter.

My thesis supervisor, Tony Chadwick, will be retiring within a few days of the completion of this thesis. In meeting with him on a regular (often daily) basis, he has guided me from being an uncertain and trepidations seeker to one who has become much more aware of the discoveries that are to be made in literature, as well as in life. He has done so by never adopting a *discours universitaire*, but rather acting as a participant in a quest. He has, in his gentle and wise way, encouraged me at the right times, re-stated slightly differently when necessary, and forced me to re-examine the traditional ways that I have been looking at literature.

Tony commented to me just shortly before this project was completed that throughout his career, while he had not published perhaps as much as he might have, that he had spent so much of his most enjoyable and stimulating time at Memorial University with students in a supervisory, collaborative relationship. In that light, like the narrator of *Se*

perdre, Tony's contribution to scholarship and the humanities is not to be found only in visible printed published texts, but also – and perhaps even moreso - scattered among those students who have been lucky enough to study under him.

This thesis is dedicated to Tony Chadwick, as his thirty-seven years at Memorial University come to a close. I can only hope that this thesis may present somewhat of a testament of Tony's passion and commitment.

In addition, I have been fortunate to spend the past five years in a very supportive Department. I wish in particular to thank Dr. Don Gamble, Dr. Virginia Harger-Grinling, Dr. Barbara Thisle, and our Department Head, Professor Peter Ayres, for their help and encouragement, in addition to Patricia Churchill and Paula Alexander. As well, I wish to acknowledge the financial support that I received from SSHRC and from the School of Graduate Studies in support of this thesis.

Finally, I wish to thank my parents, without whose love, support, and encouragement this would not have been possible.

TABLE DES MATIÈRES

Abrégéii
Remerciementsiii
Préface	vii
INTRODUCTION	1
Chapitre 1 : Liens entre <i>Passion simple</i> et <i>Se perdre</i>	18
Chapitre 2 : Le film pornographique : Mise en abîme de la lecture	32
Chapitre 3 : De <i>Passion simple</i> à <i>Se perdre</i>	42
Chapitre 4 : <i>Se perdre</i> : Travail littéraire	56
Chapitre 5 : « S. » : Le « spectre » des lecteurs	68
Chapitre 6 : <i>Se perdre</i> comme Texte	91
Chapitre 7 : Le manuel de lecture	109
CONCLUSION	127
TRAVAUX CITÉS	132

LISTE DES ABBRÉVIATIONS

PS	<i>Passion simple</i>
SP	<i>Se perdre</i>
JN	<i>Je ne suis pas sortie de ma nuit</i>
UF	<i>Une femme</i>
SFL	<i>Sade, Fournier, Loyola</i> (R. Barthes)
<i>Plaisir</i>	<i>Le plaisir du texte</i> (R. Barthes)

PRÉFACE

Annie Ernaux, auteur de plusieurs livres et d'articles, professeure de lettres françaises, mère, fille, et lectrice, écrit et publie beaucoup. Ces livres ont presque toujours remporté d'énormes succès, que ce soit en France ou ailleurs. Le commentaire que l'on entend le plus souvent dire de la part d'un lecteur est que le livre raconte sa propre histoire : le lecteur s'approprie le contenu du livre, et se met à la place de la narratrice. C'était bien l'expérience de l'auteur du présent document lors de la première lecture de *Passion simple* et de *Se perdre*, livres qui racontent des histoires qui sont faciles à s'approprier pour soi-même, de sorte que ce n'est plus la souffrance de la narratrice du livre ou son désir pour son amant, mais le désir et la souffrance du lecteur, qui se met à la place de la narratrice, transféré au lecteur.

On ne peut disputer que c'est bien un des objectifs de la littérature : on lit surtout pour le plaisir, pour se divertir. Cependant, on néglige souvent d'autres aspects de l'écriture d'Annie Ernaux : les articles rédigés au sujet de ses livres Ernaux mettent souvent l'accent sur le transfert de l'histoire de la narratrice au lecteur (idée développée par l'autosociobiographie), ainsi que la mesure par laquelle les histoires de la narratrice sont en fait des histoires vraies de l'auteur, puisqu'elles sont toutes racontées à la première personne. La recherche d'une vérité – que ce soit celle de l'auteur ou celle du lecteur – devient primordiale.

Cependant, l'écriture d'Annie Ernaux fait autre chose : ses livres, et c'est surtout le cas de *Passion simple* et de *Se perdre*, ont à faire avec le processus d'écriture. Dans le cas de

Passion simple, Annie Ernaux décrit l'histoire d'une femme qui est obsédée par un homme étranger qui vient irrégulièrement chez elle pour faire l'amour; sa vie n'est que l'attente de son arrivée pour qu'ils puissent faire ainsi. Elle remplit son temps en écrivant : c'est en faisant ceci qu'elle réussit à vivre, en rédigeant des mots sur la page vierge. Neuf ans plus tard, Ernaux fait publier un autre livre, *Se perdre*, qui prétend être le journal intime tenu au cours de l'affaire qu'elle a eue avec cet étranger; elle rend public ce document intime afin que son lectorat puisse lire un texte qui, selon elle, n'a pas été soigné ou manipulé pour répondre aux exigences d'une maison d'édition ou à un genre d'écriture spécifique.

Une analyse profonde, par contre, révèle que les textes ne racontent pas exactement les mêmes histoires mais que des différences subtiles existent entre les deux témoignages du même événement. Ce que l'on verra en abordant cette analyse c'est que *Se perdre* n'est pas du tout un simple journal intime d'un auteur, qui remplit les vides créés par *Passion simple*, mais un travail aussi soigné et littéraire que *Passion simple*. Annie Ernaux fait le retour sur une ancienne histoire qu'elle avait déjà racontée dans un autre texte et, avec des changements subtiles, elle enseigne à son lectorat comment la lecture de son premier livre aurait dû avoir lieu. De plus, l'objet de la passion de la narratrice, A. dans *Passion simple* et S. dans *Se perdre*, occupera un rôle central dans cet enseignement.

INTRODUCTION

Annie Ernaux est une écrivaine française qui a publié son premier livre, *Les armoires vides*, en 1974, suivi de douze autres livres qui sont parus chez Gallimard. En lisant ses textes, le lecteur constate que ses livres, toujours écrits à la première personne, présentent une narratrice qui ressemble à plusieurs égards à l'auteur du livre : son premier livre est l'histoire de l'avortement subi par la narratrice, Denise Lesur ; le deuxième, *Ce qu'ils disent ou rien* (1977), raconte les années adolescentes d'une fille qui s'appelle Anne ; et dans son troisième, *La femme gelée* (1981) elle parle d'un mariage qui s'effondre au cours de plusieurs années. Annie Ernaux a déjà accordé de nombreux entretiens où elle a parlé de la nature autobiographique de ses livres, avec l'aspect social de la narratrice (qui est née à une famille française assez modeste), et avec le rôle de la femme. Après la parution de ces trois livres, il y a eu un changement assez radical en ce qui concerne le format des livres d'Ernaux : les trois premiers ont été marqués de phrases longues, complexes, souvent avec des paragraphes qui étaient longs de quelques pages. A partir de *La place* (1984), son quatrième livre, Ernaux se sert de phrases plus courtes et succinctes. C'est l'histoire de la vie et de la mort de son père qui est présentée dans ce livre, qui a été suivi d'*Une femme* (1988), qui raconte la vie et la mort de sa mère. C'est un point tournant dans l'écriture d'Annie Ernaux : ses phrases plus claires et plus lyriques indiquent que c'est une écrivaine qui a, enfin, trouvé un rythme qui lui convient, bien qu'elle reste fidèle à des histoires qui ont à faire avec sa jeunesse, ses parents, et la construction de son identité sociale. Pourtant, c'est le texte qui a suivi *Une femme* qui a été le point tournant dans l'écriture de l'auteur : *Passion simple*, paru en 1992 chez Gallimard, laisse de côté sa formule d'écrire sur ses parents, sur son évolution sociale et sexuelle à

l'université, et sur son mariage affreux - formule qui lui avait quand même rapporté d'énorme succès.

Passion simple raconte l'histoire d'une liaison amoureuse que la narratrice, Annie, a eu au cours de quatorze mois avec un « étranger », qui venait chez elle pour faire l'amour. Le livre n'est que 66 pages de long et contient très peu de détails spécifiques au sujet de l'amant de la narratrice, de son apparence physique, et de son caractère. Le lecteur se rend compte que le principal, c'est qu'il soit là et qu'il fasse l'amour avec la narratrice. La réaction des lecteurs a été mixte, ce qui sera examiné par la suite. Cependant, le livre a vendu 274 014 copies en 1999, comparé aux 459 179 copies de *La place* (Thomas x). Suivant la parution de *Passion simple*, Ernaux a fait publier deux livres où elle a choisi le format du journal intime: *Journal du dehors*, une série d'observations faites pendant la vie quotidienne de l'auteur, et, ensuite, *Je ne suis pas sortie de ma nuit*. Dans ce livre-ci, Ernaux raconte la même histoire que celle d'*Une femme*, mais prétend que ce soient ses notes personnelles au cours de la maladie de sa mère et rendues publiques dans son livre. C'est la première fois qu'Ernaux publie deux versions d'événements similaires : l'une sous forme de roman, l'autre sous forme de journal. Elle retourne à une histoire dans laquelle ses parents figurent de manière proéminente. Dans *La honte* (1997), il s'agit d'une confrontation qui a eu lieu au domicile pendant la jeunesse de la narratrice, lorsque le père de ce dernier a frappé sa mère en disant qu'il voulait la tuer. *L'événement* (2000) reprend l'histoire de l'avortement, avec l'exception qu'elle se sert de son nom propre, « Mademoiselle Annie Duchesne¹ » (EV 23), semblant réduire la distance entre la fiction et la réalité dans le livre. *La vie extérieure* (2000), paru la même année, est une autre série d'observations sur le monde extérieur mais, comme dans *Journal du dehors*, il contient de

¹ Duchesne est le nom de jeune fille de l'auteur

nombreuses références à la vie personnelle de l'auteur, et termine également dans une gare RER.² Déjà, elle commence à se distinguer de ses contemporains : en publiant des « couples » de livres – *Une femme* et *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, *Les armoires vides* et *L'événement*, *Journal du dehors* et *La vie extérieure* – elle présente à son lectorat des livres qui ne se tiennent pas tout seuls. Afin de retrouver la signification du livre, le lecteur a recours à l'autre membre du « couple » afin de voir ce qui a changé, de sorte que sa lecture n'est plus ce qui est sur la page écrite, mais plutôt ce qui s'échappe entre deux textes. Cette stratégie de lecture devient encore plus évidente lors de la parution de *Se perdre*.

Se perdre, le douzième livre d'Annie Ernaux, a été publié en 2001. Quelques trois cents pages de long, ce texte se distingue de ses autres textes d'abord par un nouveau « style » littéraire. Ernaux déclare pour la première fois que le texte qu'elle présente dans le livre n'a pas été soigné du tout : elle explique qu'il s'agit de son propre journal intime réalisé au cours d'une période de temps. Ce n'est donc pas un livre de fiction, et le lecteur a l'impression que l'espace entre l'auteur et le personnage principal, et donc également l'espace entre lecteur et auteur, se rétrécit – que c'est un texte « nu » qu'il va lire.

Cependant, il ne faut pas oublier qu'Annie Ernaux est, avant tout, un auteur de livres qui sont classés fictifs. Les amateurs de l'auteur sauront que, selon elle-même, ses textes ne sont pas de la fiction, ni des autobiographies, mais plutôt un mélange des deux (Tondeur 38). Elle ne fait pas donc croire à ses lecteurs que ses livres soient vrais. *La place*, l'histoire de la vie et de la mort de son père, pour laquelle Ernaux a gagné le prix Renaudot – est justement un prix qui est accordé à un auteur d'une œuvre de fiction.

² C'est un lieu aussi significatif et inspiratoire pour Ernaux que l'Académie Française pour d'autres auteurs.

Se perdre présente la même histoire que celle que l'on retrouve dans *Passion simple*, sauf que cette fois-ci Ernaux précise que rien n'a été changé ni modifié dans le texte publié, sauf les noms propres. Le texte révèle des détails personnels rédigés à l'époque de l'affaire avec un étranger. Il y a donc deux narrations de la même histoire à partir de deux perspectives narratives, comme c'est le cas dans d'autres couples de livres, *Je ne suis pas sortie de ma nuit* et *Une femme*, ainsi que *Les armoires vides* et *L'événement*. Pourtant, aucun autre livre publié par Ernaux ne prétend être un journal intime : c'est la première fois qu'un long extrait d'un document personnel, dont le destinataire originel est l'auteur et non pas un lectorat, soit mis au jour, et sa publication représente l'évolution d'une nouvelle manière d'aborder l'écriture chez l'auteur.

Afin d'aborder une étude de cette évolution, nous examinerons un couple de livres qui joue de manière semblable avec la question de la « vérité » que *Passion simple* et de *Se perdre* – *Une femme* et *Je ne suis pas sortie de ma nuit*³. Les deux livres racontent plus ou moins la même histoire : la maladie de sa mère, prise d'Alzheimer, pendant qu'elle mourait lentement dans le service de la gériatrie. *Une femme*, d'une part, répond aux conventions du roman : c'est le récit des événements raconté de façon stylistique, qui mélange le passé avec le présent. Bien que ce soit des événements réels qui sont à la base du livre, ils ont été modifiés pour répondre au genre littéraire, et c'est un texte qui a été écrit pour publication : l'auteur l'a écrit après la mort de sa mère et après que le deuil en a pris fin. Neuf ans plus tard, Ernaux publie ce qu'elle prétend être l'assemblage des notes personnelles et d'observations écrites au

³ « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », le titre, est la dernière phrase qui a été écrite à la main par la mère de l'auteur. Ce détail est noté parce que l'importance de l'écriture envers la construction du texte sera élaborée plus amplement par la suite.

cours de la maladie et la mort de sa mère dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit*. Ernaux précise dans l'introduction que le livre consiste d'un assemblage de commentaires qu'elle s'est mise à « noter sur des bouts de papier, sans date, des propos, des comportements de ma mère qui me remplissaient de terreur » (JN 11) : ce n'est qu'après la mort qu'Ernaux a pu les rassembler – c'est-à-dire mettre en l'ordre ses impressions. Le texte d'origine, comme expliqué par Ernaux dans son introduction, n'avait pas de dates, et en établissant le texte contenu dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, elle a donc dû reconstruire la chronologie de la série des événements qui avaient précédé la mort de sa mère. De plus, elle insiste que ces notes avaient été écrites « très vite, dans la violence des sensations, sans réfléchir ni chercher d'ordre. » (JN 11). Le lecteur s'attend à un texte qui ait été peu modifié ou soigné par l'auteur, comme serait le cas dans un roman traditionnel comme *Une femme*, qui a été écrit deux ans après la mort de sa mère et qui est, en grande partie, l'histoire de la vie du personnage principal et non pas l'histoire de sa mort. Pourtant, l'auteur a pu choisir de manière délibérée dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit* l'ordre des extraits, ainsi que les notes qui ont été incluses et celles qui ont été omises.

Ce qui change entre *Une femme* et *Je ne suis pas sortie de ma nuit* est la distance entre la réalité et la fiction dans la transmission à l'écrit. Ernaux insiste qu'elle n'ait pas consulté ses notes personnelles en écrivant *Une femme*, et elle explique qu'en publiant *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, elle livre au public ces notes « telles qu'elles ont été écrites, dans la stupeur et le bouleversement que j'éprouvais alors. Je n'ai rien voulu modifier dans la transcription de ces moments... » (JN 13). Il y a donc moins de séparation entre la réalité et la fiction dans le journal que dans le roman: dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, on trouve des phrases crues, sans réflexion, où le seul travail littéraire ou stylistique est de les mettre en ordre. Ernaux

crée donc déjà dès la parution de *Je ne suis pas sortie de ma nuit* une lecture où la « vérité » est mise en question, et où la séparation entre la fiction et la biographie s'estompe.

En examinant ces deux livres, il est évident qu'Ernaux essaie d'établir une nouvelle relation entre ses lecteurs et elle-même lorsqu'elle publie *Je ne suis pas sortie de ma nuit*. Ce pacte, tel que défini par Lejeune dans *Le pacte autobiographique*, souligne que l'autobiographie est un contrat d'identité, qui est scellé par le nom propre (Lejeune 33). Ce contrat est scellé dans *Une femme* par la relation auteur de fiction/lecteur de fiction, puisque c'est un texte destiné aux lecteurs d'un livre qui attendent la suite de *La place*. Dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, le contrat est indiqué au début du livre comme étant celui entre l'auteur fille de la protagoniste et un lecteur d'une biographie, puisque la narratrice précise que ce sont les ingrédients de son texte d'*Une femme* qu'elle présente à ses lecteurs, mentionnant même l'autre livre :

A la mort de ma mère j'ai déchiré ce début de récit, en recommençant un autre qui est paru en 88, *Une femme*. Durant tout le temps que j'ai écrit ce livre, je n'ai pas relu les pages rédigées pendant la maladie de ma mère. (JN 12)

C'est donc une sorte de confession qui a été écrite au cours d'un événement tragique, qui est maintenant partagé avec un lectorat. Dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, la séparation entre auteur et narratrice s'amoindrit : Ernaux explique dans son introduction que c'est bien elle qui raconte l'histoire, à travers des notes, et qu'elle partage l'histoire qu'elle avait écrite pour elle-même avec ses lecteurs. C'est une histoire vraie, mais qui a été reconstruite pour les lecteurs par l'auteur, reconstruction qui forme le travail de la création littéraire.

Il existe une transition semblable entre *Passion simple*, qui a été publié en 1992, et *Se perdre*, publié en 2001, mais à un niveau encore plus complexe. *Passion simple* raconte l'histoire d'une liaison amoureuse que l'auteur a eue avec un diplomate russe. Comme *Une femme*, le livre se conforme à certaines attentes d'un lecteur de roman, qui seront examinés de façon plus détaillée par la suite. Par contre, Ernaux insiste que *Se perdre* est le texte cru transféré directement des pages de son propre journal intime tenu au cours de l'affaire amoureuse aux pages du livre publié. Elle n'a

rien modifié ni retranché du texte initial en le saisissant sur ordinateur. Les mots qui se sont déposés sur le papier pour saisir des pensées, des sensations à un moment donné ont pour [elle] un caractère aussi irréversible que le temps : ils sont le temps lui-même⁴. (SP 14)

Comme c'était le cas de *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, c'est un texte écrit « dans la stupeur et le bouleversement que [la narratrice] éprouvai[t] alors » (JN 13), qui rapproche le lecteur et l'auteur en partageant un texte intime et personnel. La différence entre les deux séries de textes se voit dans la méthodologie du rassemblement du deuxième livre : ici, Ernaux explique qu'elle n'a rien changé, et qu'il n'y a eu aucun effort pour soigner le texte. Il y a des modifications dans *Se perdre* – des détails que l'auteur avaient changés dans *Passion simple*, qui seront « exposées » dans *Se perdre*, qui, comme *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, a été publié neuf ans après le livre originel : par exemple, la profession de son amant étranger n'est pas la même dans les deux livres. Cependant, tant de détails restent inconnus : le nom de l'amant, le nom de sa femme, son vrai travail comme diplomate, son prénom, et plusieurs autres détails qui permettent aux lecteurs de bien saisir le caractère de ce personnage. Mais Ernaux prétend que la mise à jour de son journal est une révélation intime, le journal contenant

⁴ L'importance du temps dans *Passion simple* et *Se perdre* est un élément primordial, qui sera examiné par la suite.

« [q]uelque chose de cru et de noir, sans salut, quelque chose de *l'oblation*. [Elle a] pensé que cela aussi devrait être porté au jour. » (SP 14). Il y a donc, entre *Passion simple* et *Se perdre*, un changement dans le pacte entre l'auteur et le lecteur : le lecteur a l'impression en lisant *Se perdre* que c'est maintenant bien l'histoire de l'auteur qu'il est en train de lire, et non pas une version modifiée comme avait été présentée dans *Passion simple*, ou même pas une histoire ordonnée selon les goûts du lecteur comme c'est le cas d'*Une femme*.

Le texte de *Se perdre* est donc présenté comme étant la « vérité » d'une histoire, comparé au mélange de fiction et d'autobiographie de *Passion simple*. Ernaux explique :

Ce texte écrit sans souci d'aucun lecteur, ni de regard extérieur m'a alors paru avoir un sens et une portée. Il faisait œuvre. Dans la mesure où il était nourri d'une manière plus évidente que dans *Passion simple* par les thèmes du sexe, de l'écriture et du temps. Mais dans *Se perdre*, ces thèmes sont traités avec une notion d'instantanéité. (Horspress)

L'idée de l'instantanéité indique que le format du journal intime exige qu'il y ait moins de séparation entre l'événement décrit et la réception par le lecteur. Le texte n'est pas, comme c'est le cas dans les *Confessions* de Rousseau, un texte qui est écrit à Dieu afin de se justifier à son égard, ni non plus un texte qui vise un lectorat contemporain qui explique la réalité sociale de l'époque comme *Mémoires d'une jeune fille rangée* de Beauvoir ou *Les mots* de Sartre. *Se perdre* se présente comme étant une documentation écrite par l'auteur afin de saisir les événements vécus au cours d'une certaine période, sans aucun but social ou littéraire. De plus, *Se perdre* est le livre qui fait le plus semblant d'être un simple travail biographique, qui se distingue de l'autre membre de son « couple », *Passion simple*, par le fait que ce soit son journal intime.

Tout amateur de l'auteur qui aura lu les deux livres cherchera les liens qui existent entre eux, afin de remplir les trous d'information qui avaient été laissés dans le texte premier, *Passion simple*. Ce type de comparaison fait par un lecteur d'Annie Ernaux est présent non seulement dans une lecture savante, mais se fait de manière réfléchie par tout lecteur qui aurait lu les deux livres. Ce travail de lecture et de relecture est précisément ce qu'Annie Ernaux recherchait chez ses lecteurs : une lecture où on ne lit non pas forcément d'une ligne à l'autre, mais d'une page à celle qui l'a précédée, où même au livre qui l'a précédé.

Se perdre ne répond pas aux exigences d'un journal intime, malgré la première impression créée par la couverture. L'interaction avec le texte objet joue un rôle primordial dans la lecture d'un livre, puisque toute lecture commence avec l'examen de la couverture. Le premier détail à noter est le classement du livre – c'est-à-dire où il se retrouve dans la librairie. Les livres d'Annie Ernaux seraient normalement classés dans la section « fiction ». Il n'y a aucune indication sur la couverture qu'il ne s'agit pas d'un livre fictif : il n'y a pas, par exemple, « journal intime » écrit en sous-titre. *Se perdre* se retrouverait normalement avec les autres livres d'Annie Ernaux ; cependant, on pourrait également constater qu'on devrait placer ce livre parmi les autobiographies. Il y a donc déjà une ambiguïté en ce qui concerne le classement du livre, même à partir du moment où on le voit dans une librairie pour la première fois.

Il n'y a aucune ambiguïté en ce qui concerne la page titre, puisque le format de celui-ci est toujours le même chez les éditions Gallimard. L'auteur sait même avant d'aborder l'écriture de son livre l'apparence de la couverture, et donc il n'y a aucune indication là-

dessus au niveau du contenu du livre. À la quatrième du livre, par contre, l'extrait du texte qui est inclu présente au lecteur un survol de ce qu'il va lire dans le texte intégral :

20h30. Qu'est-ce qu'aimer un homme ? Qu'il soit là, et faire l'amour, rêver, et il revient, il fait l'amour. Tout n'est qu'attente.

Le lecteur pourra donc déduire que le livre contient à la fois des éléments érotiques, suggéré par la répétition de l'acte de faire l'amour. De plus, il pourra constater qu'il s'agit de courtes phrases, parfois même de fragments.

En feuilletant les pages avant l'achat, le survol des pages confirmerait facilement que *Se perdre* pourrait être, en fait, un journal intime. On voit qu'il y a des dates, des séparations, et une variété de structures en ce qui concerne l'aspect physique du texte. Ceux qui connaissent les livres d'Annie Ernaux savent qu'elle a normalement des livres courts.⁵ La longueur de ce livre semble affirmer que le texte est en fait un extrait d'un journal intime au cours d'une période de temps : la longueur suggère aussi que rien n'ait été enlevé, filtré, soigné. La longueur du texte – 294 pages – supporte l'idée que *Se perdre* sera un texte flou, sans structure claire, vu le format abrégé des romans qui l'ont précédé. C'est sans doute une différence qu'Ernaux avait envisagée. La possibilité que ce livre soit en fait un extrait de son journal semble plus probable vu ce changement radical du format. Les entrées datées au lieu de chapitres et autres conventions romanesques mènent à croire que c'est effectivement un journal. Le lecteur présume que les événements seront racontés en suivant l'ordre chronologique, avec des dates précises.

⁵ : C'est bien pour cette raison que le critique Jean-François Josselin du *Nouvel Observateur* l'a baptisée « la petite Annie » (Thomas 145).

Il faut aussi considérer que la notion d'un journal intime évoque des images d'autres « journaux » par d'autres auteurs français bien connus. Plusieurs autres écrivains ont partagé leurs « confessions » avec leurs lecteurs. Ernaux fait référence à trois écrivains en particulier qui l'ont influencée, et qui ont aussi publié leurs propres « autobiographies », ce qui signifie qu'elle est bien sûr au courant des attentes de quelques membres de son lectorat : Jean-Paul Sartre, par exemple, dans *Les mots* ; Simone de Beauvoir dans *Mémoires d'une jeune fille rangée*, et aussi dans sa correspondance avec Sartre ; et enfin Jean-Jacques Rousseau, dans *Confessions*. Dans ces trois cas, ce sont des mémoires écrites et soignées par l'auteur au sujet d'elle-même, qui sont structurées de manière à ce qu'elles présentent des extraits de leur vie – mais qui reflètent aussi la période pendant laquelle les mémoires ont été écrites. Annie Ernaux, à son tour, indique qu'elle présente un journal intime qui n'a pas été modifié, même neuf ans après sa première écriture. C'est une sorte de document d'origine que tout critique génétique aurait aimé voir afin de consulter la source de *Passion simple*. A la différence de Sartre, Beauvoir, et Rousseau, Ernaux insiste sur le caractère spontané de son texte: ce n'est pas une réflexion, mais un document qui saisit l'esprit de l'auteur pendant le temps où le texte a été écrit. Les références à d'autres auteurs ayant publié leurs propres « mémoires » ne sont pas de simples coïncidences : Ernaux joue avec les préconceptions que ses lecteurs auront formées en lisant ces textes lorsqu'ils abordent la lecture de *Se perdre*. Ernaux est non seulement auteur, mais aussi savante bien informée au sujet de la critique littéraire, et elle a dû travailler méthodiquement d'autres journaux rédigés par d'autres auteurs. Elle cherche en publiant ce livre un lecteur muni d'une connaissance de son travail, qui est capable de reconnaître des éléments communs à son journal et à d'autres du même format, mais qui est également capable de voir comment son texte est différent de ces autres.

La publication d'une histoire vraie – la révélation de détails personnels décrits par l'auteur lui-même – n'est pas rare dans la littérature française, mais ce n'est normalement que plusieurs années après la mort d'un auteur que ces types de documents originaux sont « exposés » au public : après tout, après la mort, l'auteur ne s'inquiète plus des réactions de son lectorat face à ses actions dans la vie et à l'écrit. Ernaux explique lors d'un entretien :

Un journal intime doit être publié après la mort de son auteur. Pourtant, c'est manquer de courage et de transparence d'attendre sa mort pour publier un tel texte.

Mais il n'y a pas la vérité d'un texte. (Horspress)

Le fait qu'Ernaux s'expose de façon si ouverte en publiant *Se perdre* implique un certain abandon du personnage. Le sujet du texte ne s'inquiète plus du jugement du lecteur. Il faut donc se demander si Ernaux joue avec nos préconceptions de l'idée du journal intime ou si elle se protège en écrivant un texte où il s'agit d'un personnage abandonné, qui n'existe plus, ou qui n'avait jamais existé.

Lors de la lecture de *Se perdre*, le lecteur constate que le journal ne répond pas aux exigences traditionnelles d'un journal intime. C'est plutôt un travail littéraire présenté en guise de journal, qui joue avec les préconceptions du lecteur envers non seulement l'idée d'un journal, mais aussi des propres idées du lecteur vis-à-vis de la littérature. C'est un nouveau format qui ne répond à aucune série d'exigences : pour la première fois, avec *Se perdre*, Ernaux publie un livre qui prétend être un texte d'origine écrit au fur et à mesure que l'histoire racontée avait eu lieu.. Elle insiste qu'elle fait publier ce texte en raison « d'une sorte de prescription intérieure, sans souci de ce que lui, S., éprouvera. A bon droit, il pourra estimer qu'il s'agit d'un abus de pouvoir littéraire... » (SP 14-15). Dans *Se perdre* on voit un

nouveau style où le texte est une construction si sophistiquée qu'elle donnera au lecteur l'impression qu'il n'y a aucune construction délibérée.

L'absence d'un format prescrit sert à refléter l'état actuel de la lecture, puisqu'il n'y a plus de genre ou de mouvement qui domine dans les textes qui paraissent en ce moment : ce sont en général des textes qui mélangent des genres et mouvements du passé qui sont en vente. Dans les années 1950, on a vu la parution du « nouveau roman, » qui refusait de se conformer aux normes littéraires traditionnels : Alain Robbe-Grillet, dans *Pour un nouveau roman*, a questionné les motivations du lecteur et de l'écrivain, et enfin les buts de l'écriture. C'était un refus d'être catégorisé ou de faire partie d'un genre établi – l'épistolaire, le roman classique, le réaliste, le naturaliste, le roman d'aventure, le roman policier, ou le roman fleuve. Ce qui est ironique, cependant, c'est le fait que ces idées d'écriture, qui se sont manifestées dans les œuvres de Butor, de Sarraute, et d'autres en France ont été catégorisées comme « nouveau roman ». Cela veut dire que lorsque le lecteur commence à lire des livres de Butor, Sarraute, et les autres, il aura des idées préconçues. Annie Ernaux, professeure de littérature ainsi qu'écrivaine, cite plusieurs auteurs du nouveau roman en disant qu'ils ont eu une influence considérable sur son écriture : dans *Se perdre*, par exemple, la narratrice fait mention d'une série de cours sur Robbe-Grillet qu'elle a enseignée en 1988-89 (SP 212), et Ernaux a même écrit un livre qui a été refusé qui était « imprégné du Nouveau Roman » (Tondeur 42). Le nouveau roman se caractérise surtout par le fait qu'il n'y a pas forcément une séquence d'événements claire et précise, et que c'est en recherchant les répétitions et les rythmes des phrases qu'on retrouve la signification de l'œuvre. *Le voyeur* de Robbe-Grillet, par exemple, présente une histoire abstraite : Mathias, obsédé par la vente des montres, passe à peu près six heures dans une île, et on sait très peu d'autre pour certain. Le crime n'est pas

décrit, si bien il a eu lieu, et on retrouve la signifiante du livre en examinant le vocabulaire : le « voyeur », par exemple, ne fait pas forcément référence au personnage principal, mais peut-être même au lecteur. Le lecteur est donc forcé à faire le vrai travail de lecture, et de retrouver dans le texte seulement ce qu'il est capable d'apercevoir à travers les rythmes. Il n'y a donc pas de hors-texte, seulement le texte même. Pendant longtemps, ce « genre » dominait la littérature française.

A l'époque, c'était une sorte de révolution littéraire, qui a eu lieu également au Québec. Des écrivains tels Réjean Ducharme et Hubert Aquin ont écrit des romans qui n'ont pas d'ordre logique, et qui reflètent les tensions politiques de la province à l'époque, l'aspect aliéné du peuple québécois envers le reste du pays. Ducharme, dans son roman *L'avalée des avalés*, présente le personnage de Bérénice qui, au cours du roman, dit très peu qui soit cohérent : on réussit à comprendre qu'elle se révolte constamment contre chaque institution à laquelle elle doit faire face ; elle se rebelle même contre le langage, puisqu'elle invente un langage qui a été baptisé « bérénicienne » par les critiques. Hubert Aquin, dans *Prochain épisode*, raconte l'histoire d'un prisonnier – ce qui est ironique, puisqu'il était lui-même prisonnier à l'époque de l'écriture – qui écrit un roman policier à partir de sa cellule : la division entre la fiction et la réalité se confond donc de manière accrue. La lecture de ces types de livres était dangereuse non seulement à cause du fait que l'on abandonnait les anciennes traditions de la littérature française, mais parce que les tensions sociales et politiques étaient représentées de façon marquée dans les pages des écrivains ; ce sont les lecteurs qui ont retrouvé ces liens et non pas les auteurs qui y ont fait référence de manière explicite. Malgré ces aspects révolutionnaires de l'écriture, on a tendance aujourd'hui à regrouper ces auteurs français et québécois dans le genre du « nouveau roman », genre qui

prend sa place dans l'histoire littéraire comme l'a fait l'épistolaire, le roman classique, et le roman réaliste.

Depuis la parution du nouveau roman et du nouveau nouveau roman, la littérature française ne se regroupe plus en mouvement populaire ou révolutionnaire : les écrivains qui font leurs noms de nos jours en France se servent de différents styles. Amélie Nothomb, contemporaine d'Annie Ernaux, écrit parfois l'autobiographique : *Stupeur et tremblements* ou *Le sabotage amoureux*, par exemple, et parfois ce qui paraît être un mélange de la fiction et de l'autobiographie comme chez Ernaux : c'est le cas d'*Antéchrista*, par exemple. Le thème commun est celui de la grossesse sous une forme ou l'autre⁶. Marc Lévy, à son tour, écrit ce qu'il voulait être un conte moderne pour faire endormir son fils, *Et si c'était vrai...* (2000), et une comédie, *Sept jours pour une éternité* (2003) : c'est encore un mélange de genres et de styles. Ernaux, qui est encore active comme écrivaine, fait preuve en publiant *Se perdre* que la littérature telle qu'elle est connue en France aujourd'hui, est plus variée et fragmentée que jamais. Cela ne veut pas dire qu'elle ne veut ni imposer une sorte de classement ni créer un nouveau genre, mais refléter la variété de styles qui sont disponibles et qui constituent la littérature en ce moment dans son écriture.

Le classement de la littérature, surtout les jugements sur ce qui constitue une œuvre littéraire, joue un rôle primordial dans l'écriture d'Annie Ernaux. Elle semble réfuter toute question de classement :

La « littérature » est un principe de classement, mais aussi une valeur. Par exemple, sous la rubrique « Littérature » d'un journal, qui isole donc les textes littéraires des

⁶ Concept qui joue avec la réalité : l'auteur, Amélie Nothomb, était anorexique pendant quelques années (Lee 563).

non littéraires, on lira une critique déclarant que tel roman « n'est pas de la littérature ». D'un côté, au nom du classement, ce roman appartient à la littérature mais de l'autre au nom de la valeur, il en est écarté. On use et on abuse de ces jugements de valeur, généralement proférés sur un ton péremptoire, parce qu'il s'agit de l'exercice d'un pouvoir, celui de sacrer ou de néantiser ce que l'on aime ou l'on déteste. Mais il est assez étrange que, presque jamais, on ne dise ce qu'on entend par « littérature », comme s'il s'agissait d'une évidence, de quelque chose allant de soi, d'universel et d'intemporel. Or, nombre de textes ont maintenant un statut et une valeur littéraires qu'ils n'avaient pas au départ. Il y a l'exemple célèbre des *Confessions* de Rousseau, à qui des contemporains reprochent son « style de valet ». (Jeannet 122-3)

Elle est au courant du fait qu'il existe de nombreux livres qui sont de nos jours considérés des œuvres « littéraires » qui ne l'étaient pas à l'époque de leur publication, et que les jugements à cet égard changent avec le temps. La réception de *Passion simple* a démontré la capacité des critiques de réfuter la valeur d'un livre, même lorsqu'il s'agit d'un auteur qui est bien connu et respecté. L'implication est donc que l'auteur n'attend pas forcément à ce qu'on reconnaisse ses livres comme étant « de la littérature », puisque ces jugements sont des manifestations de jugement de valeur, et donc du pouvoir, et ces jugements peuvent changer avec le temps. Comme dans le cas de Rousseau, ce ne sera peut-être qu'après la mort d'Ernaux que la « valeur » littéraire de tous ses livres sera reconnue par les critiques : elle n'attend pas leur appui.

En ce qui concerne le classement de *Passion simple* et *Se perdre*, le lecteur ne devrait pas tenter de les mettre dans une catégorie, comme on a fait de nos jours avec le nouveau

roman, qui avait comme but d'éliminer cette catégorisation⁷. Au moment de la parution de *Passion simple*, Annie Ernaux avait été classée par la plupart de ses lecteurs comme étant « la femme fragile d'Apostrophes » (SP 155), l'appréciation apportée à ses livres par les critiques qui la mettent « dans le rôle de l'écrivain sympa, expliquant ses textes » (SP 293). Avec *Se perdre*, l'auteur change de manière définitive son image aux yeux du public et l'appréciation des critiques. Mais c'est encore de la littérature, qui selon l'auteur, « existe mais... ne possède pas d'essence définissable. » (Jeannet 122).

Passion simple et surtout *Se perdre* représentent l'évolution d'un nouveau style d'écriture. C'est un style qui reflète l'état de la littérature de nos jours, et qui cherche à éviter toute notion de classement. À la fin de l'ère du nouveau roman, Annie Ernaux cherche à développer un nouveau style d'écriture qui reflète les changements actuels au niveau du dynamisme social. En examinant les deux textes, *Passion simple* mais surtout *Se perdre*, ce mémoire explorera l'approche d'Annie Ernaux envers l'écriture et les implications aux lecteurs qui doivent maintenant, par conséquent, lire d'une manière différente.

⁷ L'œuvre de Ricardou, *La prise de Constantinople*, dont le titre a été établi en faisant l'addition du nombre de lettres dans le prénom et le nom de famille de l'auteur, chiffre qui évoque les douze croisades, ce qui a fourni l'inspiration à l'auteur d'écrire à ce sujet, commence en décrivant une treizième croisade qui n'atteint que Constantinople mais qui se transforme en œuvre de science-fiction. Ce livre serait un exemple d'un livre qui élimine toute possibilité de classification de la part du lecteur.

I LIENS ENTRE *PASSION SIMPLE* ET *SE PERDRE*

La réception critique de *Passion simple* a contribué à la publication de *Se perdre*, qui fait le retour à la même histoire afin de la re-présenter à son lectorat. Le lecteur qui examine *Se perdre* pourrait facilement constater qu'il s'agit d'un véritable journal intime écrit avant la publication de *Passion simple*. Une lecture détaillée, cependant, révèle que c'est un texte qui est différent à plusieurs égards, et qui est efficace à cause du fait qu'il y a deux livres. Bien que ce soit deux genres littéraires qui se présentent dans *Passion simple* et *Se perdre*, l'on retrouve néanmoins de nombreux liens entre les deux livres en ce qui concerne le fond et la forme. Avant d'aborder une analyse de ces différences nous allons regarder les similarités qui existent entre les deux textes afin d'évaluer les raisons pour lesquelles certains détails et certaines structures ont été changés.

Dans les deux livres, l'amant ou l'objet de la passion de la narratrice est étranger. Dans *Passion simple*, on ne sait pas son pays d'origine, simplement qu'il «était étranger» (14). Ce n'est pas le même type d'étranger présenté par Camus dans son livre éponyme, par contre : contrairement à Meursault, qui se sent aliéné dans son pays natal, A. s'est intégré dans la société française. La narratrice s'identifie au fait qu'il est étranger :

...avais-je plaisir à retrouver en A. la partie la plus « parvenue » de moi-même : j'avais été une adolescente avide de robes, de disques et de voyages, privée de ces biens parmi des camarades qui les avaient – à l'image de A., privé avec tout son peuple, n'aspirant qu'à posséder les belles chemises et les magnétoscopes des vitrines occidentales. (PS 33)

Dans *Se perdre*, la description de S. est presque semblable :

Il représente la part de moi-même la plus « parvenue », la plus adolescente aussi. Peu intellectuel, aimant les grosses voitures, la musique en roulant, « paraître », il est « cet homme de ma jeunesse... (SP 23)

Le fait qu'il s'agit d'un étranger qui a été privé de luxes semble attirer la narratrice : elle se sert du mot « privé » en décrivant sa propre jeunesse, ainsi que la situation culturelle de A. dans *Passion simple*. Bien que la narratrice ne révèle pas le pays d'origine de son amant, on sait qu'il s'agit d'un citoyen d'un « pays de l'est » (PS 32), et donc la notion d'une « vitrine occidentale ». La narratrice, à son tour, adore qu'elle fait partie de ce que voit A. dans cette vitrine – qu'elle est pour lui un objet de la société occidentale. De plus, Annie Ernaux révèle dans un entretien avec Claire-Lise Tondeur que le fait que l'amant dans *Passion simple* est étranger lui est très important, puisqu'elle se sent légitimée (Tondeur 40) – mot qui signifie normalement l'acceptation de son identité par le père et non pas l'amant. Ernaux semble suggérer en employant ce mot que sa narratrice n'était pas légitime avant de rencontrer S. La narratrice joue donc en partie le rôle maternel, puisqu'elle fournit à son amant tout ce dont il avait été privé pendant son enfance, ainsi qu'un plaisir que sa femme russe ne saurait jamais lui donner.

L'aspect de l'étranger⁸ et l'attraction de la part de la narratrice envers le personnage à cet égard sont aussi des éléments centraux de *Se perdre*. Dans ce livre, l'amant, qui se nomme maintenant S., est aussi étranger, et la narratrice explique qu'il est diplomate russe :

⁸ L'aspect de l'étranger est primordial aux deux livres, et c'est un thème qui domine non seulement ces deux textes, mais aussi l'écriture de l'auteur en général. Dans les premiers livres d'Annie Ernaux, notamment *Les armoires vides* et *Ce qu'ils disent ou rien*, la narratrice ressentait une certaine aliénation envers ses parents, puisqu'elle a réussi à s'échapper du monde des commerçants afin de trouver sa place au sein des intellectuels. Maintenant, depuis longtemps acceptée comme écrivaine et intellectuelle, la narratrice de *Passion simple* et *Se perdre* est amoureuse d'un homme qui se sent lui aussi aliéné de deux mondes : il vit à Paris, qui n'est pas sa patrie, où il travaille à l'ambassade, et il est aussi d'une certaine manière errant de son propre pays.

Je sais aussi cela, c'est parce qu'il est soviétique que je l'aime. Le mystère absolu, certains diraient l'exotisme. Pourquoi non. (SP 91)

On pourrait donc facilement déduire que S. est bien le même personnage que celui décrit dans *Passion simple* : puisque l'affaire entre la narratrice et A. dans *Passion simple* et la narratrice et S. a eu lieu entre 1989 et 1990, c'est bien une période marquée par la politique, où le peuple russe « souffre » à la fin de la Guerre Froide, mais qui voit enfin un certain espoir dans Gorbatchev. La narratrice de *Se perdre*, qui est fascinée par l'URSS, avait expliqué dans *Passion simple* qu'elle aimait « lire dans le journal des articles sur son pays » (PS 14) et vu le fait que le personnage décrit dans le passage ci-dessus est diplomate, il est bien possible qu'il ait été capable de s'acheter de belles chemises, des magnétoscopes, et d'autres biens qui sont mentionnés dans *Passion simple*. C'est aussi un personnage qui aurait besoin de voyager en France vu son métier. Il n'y a rien qui nous empêche de croire que A. et S. sont la même personne.

Vu le fait qu'il s'agit d'un étranger, la communication entre la narratrice et A. ou S. est importante : étant donné qu'ils parlent deux langues différentes, les manières de communiquer servent à souligner l'aspect de l'étranger de l'un par rapport à l'autre. C'est en communiquant l'un avec l'autre, que ce soit de façon verbale ou physique, qu'ils apprennent à se connaître, et la transmission écrite de leurs communications dans le texte de *Se perdre* représente la dernière frontière de la communication entre la narratrice et le lecteur. Le livre présente seulement quelques bouts de phrases prononcées par A., normalement pris hors de contexte, et il est intéressant de noter que *Passion simple* ne contient aucun dialogue entre la narratrice et A. Plusieurs critiques ont déjà remarqué que A. est peu développé en tant que personnage puisqu'il parle très peu dans le livre, et aussi parce que la narratrice ne nous

donne pas beaucoup de détails. Entre les amants, il n'y a pas de causeries, de débats politiques, de discussions intellectuelles : en fait, c'est bien un aspect de son caractère que la narratrice semble admirer :

A la télévision, il préférait les jeux et *Santa Barbara*. Tout cela m'était égal. Sans doute parce que je pouvais considérer les goûts de A., étranger, comme des différences culturelles avant tout, alors que chez un Français ces mêmes goûts me seraient apparus d'abord comme des différences sociales. (PS 33)

Il n'est donc pas surprenant que la narratrice n'inclut aucun extrait de conversation entre A. et elle-même pendant leurs rencontres, puisqu'ils ont très peu en commun.

Bien que la narratrice explique que A. lui parle de son père, de son enfance à elle, et de la vitesse avec laquelle il avait conduit afin de lui rendre visite (PS 34), elle ne semble pas absorber des phrases – ou au moins elle ne s'intéresse pas à les communiquer au lecteur – puisqu'elle ne les transmet pas à l'écrit. Elle recherche plutôt dans ce qu'il dit un commentaire qui rend évident le désir qu'il éprouve pour elle. La narratrice explique qu'elle « enregistrat[t] avidement les phrases...pour des signes de sa jalousie, seule preuve...de son amour. » (PS 35). Elle retient donc des paroles de A. ce qu'elle voulait retrouver, ce qui lui permet de construire son personnage à l'écrit. Elle l'adore surtout lorsque A. prononce son prénom (PS 38), le mot le plus personnel qui soit, avec son accent étranger.

La narratrice constate aussi dans *Se perdre*, comme la narratrice de *Passion simple* au sujet de A., qu'il y a une absence de langage entre les deux :

À chaque rencontre, aucun langage préliminaire, même pas bonjour, les corps tout de suite. En octobre, dans la voiture, jusqu'à Cergy, il ne disait rien, fumait en silence,

conduisait rapidement. Tout cela faisait que j'étais une *proie* saisie, *perdue*, chaque fois. » (SP 152-3)

Elle explique cela après avoir conclu qu'elle n'était rien pour S. qu'une femme « connue, qui baise bien, donc visitable de temps en temps » (SP 152). Le fait qu'il n'y a pas de langage préliminaire lors de leurs rencontres pourrait signaler d'une part que S. ne s'intéresse qu'à faire l'amour avec la narratrice, et d'autre part que la narratrice ne veut pas que S. lui parle de peur qu'il y ait une révélation d'un manque de désir. C'est peut-être bien pour cette raison que la narratrice rêve que S. « devient ironique, moqueur, ce qu'il n'est jamais, me reproche de me précipiter sur son sexe, de vouloir toujours le faire jouir (ce qui est vrai). » (SP 157), puisqu'elle cherche à communiquer de façon non verbale, de le faire « murmure[r] seulement [s]on prénom avec son accent russe, comme une litanie. [S]on dos contre le mur, le noir (il ne veut pas de lumière), la communion. » (SP 18). Encore ici, la narratrice aime bien qu'il prononce son prénom avec son accent étranger. Lorsqu'il y a mention de la communication, c'est surtout pour accentuer leurs différences : « Nous échangeons des rêves et des désirs, lui et moi, ce ne sont pas les mêmes. » (SP 103).

Dans *Passion simple*, même si la narratrice insiste qu'elle adore l'aspect de l'étranger dans l'accent de S., elle ne cite dans le discours direct que des phrases contenant un vocabulaire sexuel – c'est-à-dire la forme de communication principale qui existe entre les deux :

Dans le R.E.R., au supermarché, j'entendais sa voix murmurer, « caresse-moi le sexe avec ta bouche ». Une fois, à la station Opéra, plongée dans ma rêverie, j'ai laissé passer sans m'en rendre compte la rame que je devais prendre. (PS 21)

Ici, elle se rappelle une demande sexuelle qu'il a prononcée pendant une de leurs rencontres. C'est l'aspect dominateur et érotique dont elle se souvient : c'est une demande qui confirme qu'il la désire, ce qui est aussi confirmé lorsqu'elle regarde son sexe, qui est, selon elle, la seule vérité incontestable (PS 35), et qui est aussi une forme de communication. Quant à sa voix, il n'y a pas de pouvoir ou d'émotion qui s'attache. Entendue toute seule, hors du contexte sexuel, la narratrice se rend compte que la voix de A. signifie en fait très peu :

Dès que j'entendais la voix de A., mon attente indéfinie, douloureuse, jalouse évidemment, se néantisait si vite que j'avais l'impression d'avoir été folle et de redevenir subitement normale. J'étais frappée par l'insignifiance, au fond, de cette voix et l'importance démesurée qu'elle avait dans ma vie. (PS 16)

Lorsqu'elle entend sa voix, il n'y a pas le même désir que dans le contexte sexuel. Elle se rend même compte en entendant sa voix du rôle trop important qu'elle occupe dans sa vie, et lorsqu'elle est en dehors de ce qu'elle appelle le temps de la passion, elle est même déçue lorsqu'elle entend cette voix. Les paroles sexuelles sont le couteau qui réussit à percer sa réalité pendant qu'elle poursuit des activités banales de la journée. Elle retrouve son bonheur soit en manipulant ses mots soit en se rappelant des instants où il parle de son désir.

Au niveau de la communication, la narratrice de *Passion simple* se sert du téléphone comme marqueur de ponctuation afin de communiquer avec A. La narratrice doit se servir du téléphone avec précaution afin d'éviter de faire soupçonner sa femme, et c'est le téléphone qui permet aux deux amants de fixer leurs rendez-vous, et qui sert à couper la période d'attente éprouvée par la narratrice : le téléphone peut être à la fois le point final ou le point de suspension dans la construction de la phrase amoureuse. Elle commence son récit en écrivant, « A partir du mois de septembre l'année dernière, je n'ai plus rien fait

d'autre qu'attendre un homme : qu'il me téléphone et qu'il vienne chez moi. » (PS 13), où le téléphone est le point virgule, qui indique qu'une proposition est complète, mais qu'il y aura une autre qui la suivra. Dans les autres livres d'Annie Ernaux, le téléphone joue aussi un rôle primordial : c'est par téléphone que la narratrice d'*Une femme* et de *Je ne suis pas sortie de ma nuit* apprend que sa mère est morte : elle « s'est éteinte après le petit-déjeuner » (UF 11) ; et c'est aussi par téléphone que la narratrice de *L'occupation* tente de retrouver la nouvelle amante de W., son ancien copain. Le téléphone signifie normalement dans l'œuvre d'Annie Ernaux une coupure dans une relation. En parlant au téléphone, il est facile de briser la communication en raccrochant, et de mettre fin à un dialogue : c'est la pire des formes de communications, puisque l'appareil peut sonner à n'importe quel moment, mais en revanche la narratrice peut raccrocher à n'importe quel moment.

Dans *Passion simple*, la narratrice explique que son seul signe de vie entre les rencontres amoureuses était les coups de téléphone provenant de A. :

Je n'avais pas d'autre avenir que le prochain coup de téléphone fixant un rendez-vous. J'essayais de sortir le moins possible en dehors de mes obligations professionnelles – dont il avait les horaires –, craignant toujours de manquer un appel de lui pendant mon absence. J'évitais aussi d'utiliser l'aspirateur ou le sèche-cheveux qui m'auraient empêchée d'entendre la sonnerie. (PS 16)

Entre les rencontres, il n'y a que ces coups de téléphone, faits par A. afin de fixer un rendez-vous, qui donnent un rythme à la vie de la narratrice. À partir du moment où le rendez-vous est fixé, il y a de nouveau un sens à la vie : la narratrice pourra se préoccuper de la préparation. Lorsqu'il arrive qu'il n'appelle pas au cours de plusieurs jours, elle devient désespérée. L'attente d'un coup de téléphone prend « de plus en plus de souffrance et

d'angoisse au fur et à mesure que s'éloignait la date de la dernière rencontre » (PS 22), la rencontre étant une forme d'anesthésie. Cela ne veut pas dire, pourtant, que des détails de leurs conversations téléphoniques sont inclus dans le texte : comme le reste du dialogue provenant de A., seul les détails qui ont à faire avec son désir ou l'anticipation d'un rendez-vous sont présentés au lecteur. Lorsqu'il est reparti dans son pays et qu'il revient une dernière fois rendre visite à la narratrice, elle lui reproche de ne pas lui avoir donné signe de vie :

Il a beaucoup ri que je lui reproche de ne pas avoir donné signe de vie depuis son départ : « Je t'aurais appelée, bonjour, ça va. Et puis quoi ? » (PS 73)

Le téléphone exerce la même fonction dans *Se perdre*, puisque le livre commence avec un coup de téléphone qui fait allusion directement à *Une femme*, et donc le coup de téléphone qui met le point final sur la vie de la mère de la narratrice :

Le 16 novembre 1989, j'ai téléphoné à l'ambassade d'URSS à Paris. J'ai demandé qu'on me passe monsieur S. La standardiste n'a rien répondu. Il y a eu un long silence et une voix de femme a dit : « Vous savez, monsieur S. est reparti hier pour Moscou. » J'ai raccroché aussitôt. Il m'a semblé que j'avais déjà entendu cette phrase au téléphone. Ce n'était pas les mêmes mots, mais le même sens, avec le même poids d'horreur et la même impossibilité d'y croire. Après, je me suis rappelé l'annonce de la mort de ma mère, trois ans et demi auparavant. L'infirmier de l'hôpital avait dit : « Votre mère s'est éteinte ce matin après le petit déjeuner. » (SP 11)

Dans ce livre, c'est donc le téléphone qui met fin à la relation entre S. et la narratrice, et le lecteur sait à partir du début du livre que l'affaire amoureuse suivra une structure tragique –

cela confirmée par le coup de téléphone au début du livre. Il est important de souligner qu'il est très probable que la narratrice savait qu'il était déjà reparti, et qu'il s'agissait bien d'un coup de téléphone qui n'avait aucun autre but que de confirmer ce qu'elle savait déjà :

« Personne ne m'a encore dit, « S.B. est parti », mais je sais que c'est ce qui m'attend, si je téléphone à l'ambassade. » (SP 206). Lors de leur dernière rencontre du 6 novembre 1989, la narratrice explique qu'il allait partir le 15 novembre (SP 232), et donc son appel n'est que pour vérifier – et même triompher, puisqu'elle pouvait enfin composer un numéro qui lui était pendant longtemps interdit. Téléphoner à l'ambassade serait, selon la narratrice, « la fin de tout espoir, » (SP 227), mais la fin de l'espoir signale aussi le commencement du temps. A partir du départ de S., la narratrice se sert du téléphone afin de rétablir la structure de sa vie, lorsqu'elle téléphone à une voyante, dont elle avait retrouvé les coordonnées sur Minitel (SP 288). Avant que S. soit parti, le téléphone était l'instrument par lequel elle mesurait le temps, toute activité dépendant du coup de téléphone où le prochain rendez-vous sera fixé. Avec le coup de téléphone revient le sens de la vie, le temps de la passion, et la terreur sans nom :

« Savoir qu'il suffirait d'un appel (ô ce mot si juste) pour que j'aie le goût de vivre. » (SP 63).

Tout s'arrête et dépend du téléphone, encore la seule forme de communication entre les deux amants, même si la narratrice sait qu'il est important qu'elle ne téléphone à son lieu de travail parce que sa femme y travaille aussi comme sa secrétaire. Cela veut dire que c'est elle qui répondrait au téléphone et non pas lui (SP 12). Il faut que la narratrice se cache à cette femme, qu'elle rencontre dans d'autres situations, par téléphone afin de protéger S. et elle doit aussi protéger sa propre réputation en tant qu'écrivaine connue – puisqu'elle fait référence à son statut célèbre, en citant même des titres de livres d'Annie Ernaux comme ses propres créations (*Une femme*, SP 21 ; *La place*, SP 173, par exemple).

Comme A. dans *Passion simple*, S. ne passe pas trop de temps à parler au téléphone avec son amour secret. La narratrice remarque la structure de leurs conversations qui se répète constamment :

10 heures. Il appelle d'un taxiphone qui ne marche pas. Maintenant, je sais, suivant l'heure, que c'est *lui*. Pas avant la semaine prochaine. Toujours les mêmes mots, « Tu vas bien ? – Oui et toi ? – Je vais bien », etc. (SP 101-2)

La rencontre ici n'aura pas lieu prochainement, et donc le temps de la passion n'existe pas encore pour la narratrice. Pourtant, elle a le signe de vie de S., dont elle a besoin – le signe « qui dit aussitôt que j'existe » (SP 55) et « d'un seul coup, un ordre revient. » (SP 111). Comme dans *Passion simple*, elle note aussi le fait qu'en dehors du contexte de la passion, la voix de S. signifie assez peu :

Il a appelé à huit heures trente. Quel étonnement de constater l'insignifiance (au sens propre) d'une voix et l'importance qu'elle a, et qu'il ne soupçonne pas, dans ma vie. Mardi peut-être. Moi : « Si tu ne peux pas avant... » Lui : « C'est un peu difficile » (=c'est impossible, je sais traduire le langage soviétique). (SP 107)

Cette citation, qui est presque semblable à celle de *Passion simple*, où elle explique qu'elle était « frappée par l'insignifiance, au fond, de cette voix et l'importance démesurée qu'elle avait » (PS 16) dans sa vie, contient aussi la manipulation des mots de S., surtout lorsqu'il ne lui répond pas de la manière qu'elle désire : « Il a appelé, très « normal ». Mes constructions imaginaires s'effondrent. » (SP 134). Le téléphone sert donc ici à déclencher le temps de la passion, mais aussi à présenter un délai ou un obstacle.

A et S. ont également de commun leurs tendances à beaucoup boire avant de rencontrer la narratrice, mais ce fait ne la dérange pas. Elle explique qu'il « buvait beaucoup,

selon l'usage des pays de l'Est. » (PS 34). Surtout notable est le fait qu'elle assure qu'il y a de l'alcool pour ses visites (du whisky, par exemple, PS 14) et qu'il était souvent tellement affecté par l'alcool qu'il ne pouvait même pas se tenir debout : « Il avait dû boire beaucoup, il vacillait en me serrant et il a trébuché dans l'escalier montant à la chambre. » (PS 73). Dans *Se perdre*, S. boit régulièrement lui aussi, et la narratrice observe, « Un peu ivre, comme d'habitude » (SP 98) lors d'une rencontre, et une autre fois, elle précise :

Un peu de goût de l'abjection, hier, comme d'habitude. Lorsque nous sommes montés, la dernière fois, odeur de la bière, âcre, ses mots, « aide-moi » (à jouer). Puis, après les problèmes de voiture, dans l'entrée, à moitié habillé, contre le radiateur. Dans la cuisine. Et il est visiblement ivre. Les mots français se sont enfuis, il ne parle presque plus, il me désire seulement. (SP 47)

Dans cet extrait, S. n'est plus capable de parler, mais la narratrice le désire quand même. Elle est encore capable de communiquer avec lui de façon sexuelle, et elle complète ses phrases entre parenthèses. La narratrice fait ainsi dans le texte lorsqu'il n'est pas capable de communiquer clairement : elle a l'occasion d'insérer les mots qu'elle voulait entendre :

Hier soir, il m'appelle, visiblement déjà ivre (cela devient donc très fréquent ? je ne m'en étais pas aperçue à Moscou), cherchant ses mots. Vingt minutes plus tard, il me rappelle et commence par « moi aussi », comme s'il répondait à l'une de mes phrases du précédent appel, peut-être un « je t'aime ». Il est confus, rit trop. Mais il me dit à la fin, en réponse toutefois au mien : « Je t'aime. » (SP 51)

L'alcool sert donc à faciliter la communication entre les deux, puisqu'il permet à la narratrice de manipuler les mots de S. : elle ne sait pas si c'est en réponse à une déclaration d'amour que S. prononce « moi aussi », et sous l'influence de l'alcool il serait plus facile de convaincre son amant de dire « je t'aime » qu'autrement. L'aspect alcoolique – et la vodka comme symbole

soviétique dans l'URSS – est un élément important des deux livres, puisque c'est un agent qui réduit la parole, mais qui augmente le désir.

Dans les deux livres, il y a aussi plusieurs autres éléments communs en ce qui concerne les activités quotidiennes de la narratrice. Dans *Passion simple*, elle raconte qu'elle est partie en vacances à Florence, ce qu'elle ne voulait pas faire parce qu'il serait impossible de recevoir un coup de téléphone de A. Dans *Passion simple*, ce voyage occupe trois pages du texte (PS 46-48), mais on ne sait pas les dates. Dans *Se perdre*, la narratrice part aussi en voyage, qui occupe douze pages (SP 193-205), et il a lieu du 7 au 15 septembre 1989. Plus tard, la narratrice de *Passion simple* part à Copenhague, et elle constate après que «je n'étais venue au Danemark que pour envoyer une carte postale à un homme » (PS 63). Dans *Se perdre*, il y a un voyage semblable⁹. Dans la même voie que dans *Passion simple*, la narratrice écrit « L'impression de n'aller à Abu Dhabi que pour envoyer à S. une carte postale : « Amical souvenir. » » (SP 275)¹⁰. Dans les deux livres, elle tente de faire signe de vie tout en sachant que A. (ou S.) ne lui répondra jamais.

Avant d'abandonner les liens entre les deux livres afin d'aborder une analyse de ce qui change entre les deux, il serait bien de traiter la question du film pornographique, qui se présente dans les deux livres, puisque c'est un élément des deux textes qui semble identique au premier regard, mais qui révèle des différences subtiles mais importantes au texte. Les deux films codés nous introduiront donc aux différences importantes qui seront explorées

⁹ Mais c'est à Abu Dhabi et non pas à Copenhague que la narratrice se rend.

¹⁰ Il faut aussi souligner que dans *Passion simple*, la narratrice visite le lieu de son avortement à la fin du livre. Dans *Se perdre*, elle ne le fait pas.

entre les deux textes. *Passion simple* commence avec un film pornographique codé à la télévision :

Cet été, j'ai regardé pour la première fois un film classé X à la télévision, sur Canal +. Mon poste n'a pas de décodeur, les images sur l'écran étaient floues, les paroles remplacées par un bruitage étrange, grésillements, clapotis, une sorte d'autre langage, doux et interrompu. On distinguait une silhouette de femme en guêpière, avec des bas, un homme. L'histoire était incompréhensible et on ne pouvait prévoir quoi que ce soit, des gestes ou des actions. L'homme s'est approché de la femme. Il y a eu un gros plan, le sexe de la femme est apparu, bien visible dans les scintillements de l'écran, puis le sexe de l'homme, en érection, qui s'est glissé dans celui de la femme. Pendant un temps très long, le va-et-vient des deux sexes a été montré sous plusieurs angles. La queue est réapparue, entre la main de l'homme, et le sperme s'est répandu sur le ventre de la femme. On s'habitue certainement à cette vision, la première fois est bouleversante. Des siècles et des siècles, des centaines de générations et c'est maintenant, seulement, qu'on peut voir cela, un sexe de femme et un sexe d'homme s'unissant, le sperme –ce qu'on ne pouvait regarder sans presque mourir devenu aussi facile à voir qu'un serrement de mains. (PS 11-12)

Puis dans *Se perdre* :

Regardé sans décodeur un film X à Canal +, pour la première fois. Surprise au début de voir (très bien, surtout quand la caméra est proche) ces sexes en gros plan. Peu excitant, très mécanique, et comme je n'ai pas les paroles, c'est moins érotique qu'un livre. Pas vu en entier. Cependant, ce matin, les images me poursuivent, elles sont un *mode d'emploi* parfaitement clair. Voir faire est beaucoup plus performatif qu'imaginer faire à partir des mots. L'image la plus troublante demeurant toujours

celle où l'homme éjacule sur le ventre de la femme, « je ferai couler sur elle la paix, le sperme, comme un fleuve » (la Bible). (SP 185-6)

Cette expérience met en perspective le point de vue du lecteur, qui tente de retrouver dans le texte codé de la narratrice le « gros plan », malgré le fait qu'il n'a pas de décodeur. Dans le film il n'est pas possible de prévoir l'action qui suivra, justement comme dans *Passion simple* il n'y a pas de précurseur à l'histoire, et son format ne suit pas d'ordre chronologique. Dans *Se perdre*, c'est une expérience semblable qui est décrite par la narratrice, qui regarde aussi pour la première fois un film X. L'on pourrait facilement lire les deux extraits qui décrivent le film et constater qu'il s'agit du même film vu par la même personne ; cependant, il existe de nombreuses différences au niveau de la description du film ainsi que le choix de mots et l'espace que la description occupe dans le texte. C'est par le biais d'une comparaison de ces deux extraits que nous allons aborder une analyse des changements de fond et de forme de *Passion simple* à *Se perdre*.

II LE FILM PORNOGRAPHIQUE : MISE EN ABÎME DE LA LECTURE

Un traitement des descriptions des deux films pornographiques présentés dans *Passion simple* et *Se perdre* sert à illustrer comment l'auteur se sert de ces passages comme mise en abîme de ses deux livres : il y a dans les deux films des histoires qui sont comprises par la narratrice, mais il reste des aspects flous ou encodés qu'elle ne réussit pas à déchiffrer. De la même manière, le lecteur retrouvera certains aspects de l'écriture de l'auteur qui sont à peine compréhensibles dans le livre, même s'il y en a qu'il ne comprendra pas du tout et qui sont aussi « flous » que le film pornographique pour la narratrice.

Le film décrit dans *Passion simple* figure au début de texte, et sert comme introduction au livre. Dans l'extrait, la narratrice se met dans le rôle de celle qui regarde l'écran, et essaie de voir les images qui paraissent là-dessus. Elle représente un lecteur, qui est lui aussi spectateur du texte. Le lecteur devient dans cet extrait voyeur qui regarde un voyeur, puisqu'il est capable de voir non seulement ce que regarde la narratrice, mais aussi sa manière de le regarder. C'est en décrivant comment elle regarde l'écran que la narratrice réussit à montrer au lecteur comment lire le livre qui, comme le film pornographique, n'est pas décodé – qu'il faudra travailler aussi fort pour comprendre le livre qu'elle le fait pour pouvoir suivre l'intrigue du film pornographique.

Le film est « classé X », ce qui souligne le fait que le film est catégorisé selon le code de l'autorisation administrative. C'est pour cette raison que le film est présenté sur Canal +, une chaîne normalement réservée à ce type de film. La narratrice recherche donc dans les scintillements de l'écran des éléments qui sont reconnaissables de ce genre de film, tout en

acceptant qu'elle ne voie pas tout. De la même manière, le lecteur, à son tour, aura tendance à lire le livre et de croire qu'il va retrouver certains éléments suggérés par des classements : dans un premier temps, il va s'attendre à ce qu'il retrouve un contenu sexuel dans le livre, suggéré par l'introduction et aussi par le titre ; et il s'attend aussi à ce qu'il retrouve des liens avec les autres livres d'Annie Ernaux. En essayant de décoder le film à l'écran, la narratrice démontre qu'il faut traiter le livre comme un travail individuel qui est indépendant de ses autres. Il faut donc lire le livre en essayant de retrouver ce qui est présenté au lecteur, et non pas ce qui n'est pas écrit : il ne faut pas donc chercher hors du texte.

La lecture de *Passion simple* est un travail de décodage où le lecteur doit faire le décodage lui-même. La narratrice regarde les images à partir d'un poste qui « n'a pas de décodeur » (PS 13). Elle aborde un décodage manuel en observant les images « floues », et en notant les bruits « étranges », faisant partie d'un autre langage qu'elle ne comprend pas. Même si ce n'est pas un langage qu'elle reconnaît, elle est capable de distinguer des éléments reconnaissables : la femme en guêpière, l'homme, leur sexe, et le « va-et-vient » montré sous plusieurs angles, qui font tous partie du langage général de l'obscène. Puisqu'il n'y a aucun décodeur qui est fourni au « poste » du lecteur, il doit donc décoder ce qu'il lit de sa propre manière, autant qu'il puisse le faire : il faut retrouver dans le livre les éléments qui sont familiers – tout en acceptant qu'il ne reconnaît pas tout ce qu'il voit. Le lecteur reconnaîtra surtout un rythme familier dans le texte : l'obsession, l'amour, et enfin le rompre – comme la narratrice reconnaît plusieurs aspects familiers dans le film : les sexes, l'érection, le va-et-vient. Cependant, il y a plusieurs autres signifiants dans le film (ou dans le texte) qui sont présents, mais pas toujours compréhensibles au spectateur (ou au lecteur).

Passion simple présente un texte qui répond aux exigences d'une œuvre littéraire, mais qui lu pour la première fois est bouleversant à cause du contenu sexuel; de manière semblable, en regardant le film pornographique, la narratrice explique que l'image du sperme qui se répand sur le ventre de la femme est aussi « bouleversante » la première fois qu'elle le voit, mais elle explique aussi : « [o]n s'habitue certainement à cette vision » (PS 12). De la même manière, la première fois qu'on lit une telle description dans un livre par un auteur aussi renommé qu'Annie Ernaux, c'est également bouleversant : c'est bien pour cela que la narratrice explique, « Il m'a semblé que l'écriture devrait tendre à cela, cette impression que provoque la scène de l'acte sexuel » (PS 12). L'écriture a donc le même but que le film pornographique – de faire jouir le lecteur lorsqu'il achève la lecture d'un texte qui est littéraire, comme l'est *Passion simple*.

Se perdre ne présente pas la description du film pornographique avant la page 185, après avoir développé l'histoire au cours de plusieurs pages, puisque le retour à l'introduction de *Passion simple* dans ce livre sert à démontrer comment *Passion simple* a été lu incorrectement. Avec *Se perdre*, Ernaux veut éviter les malentendus et les généralités chez les critiques. Explique Annie Ernaux :

On m'a traitée de « midinette », mon livre de « presse du cœur, digne de *Nous deux* », ce qui est assez éloquent : il s'agit là d'une double stigmatisation, on me renvoie à la classe et à la littérature populaires, en même temps qu'à mon appartenance sexuelle. (notez au passage que de telles phrases ont été prononcées par des gens qui se disent de gauche, qui révèlent ainsi leur secret mépris de classe.) Je crois qu'un petit nombre de critiques ne me pardonne pas cela, ma façon d'écrire le social et le sexuel, de ne pas respecter une sorte de bienséance intellectuelle, artistique [...] en ayant

autant d'intérêt pour les hypermarchés, le RER, que pour la bibliothèque de la Sorbonne, ça leur fait violence... (Jeannet 108)

C'est bien pour cette raison que le film pornographique est présenté de nouveau, cette fois-ci avec quelques modifications. Le fait que le film se trouve à la page 185 au lieu de servir comme introduction indique que le texte qui l'a suivi sert comme une sorte de deuxième chance à son lectorat de saisir ce qu'elle essaie de présenter dans son écriture. Il ne faut absolument pas, comme a été le cas dans *Passion simple*, refuser son acceptation parmi des travaux littéraires.

Cependant, le film pornographique est précédé d'un autre travail de décodage qui se trouve dans l'exergue du livre. L'exergue cite avant le début du texte et sert à établir le ton à partir de quelques mots (Derrida 7). Il y a donc dans *Se perdre* un indice au lecteur qu'il s'agit encore d'un livre qui est encodé : à la page titre est écrit « *Voglio vivere una favola* » en italiques, et qui est suivi de son décodage entre parenthèses et en lettres blocs : « (Je veux vivre une histoire) ». L'auteur ajoute qu'il s'agit d'une « [i]nscription anonyme sur les marches de l'église Santa Croce, à Florence », ce qui fournit au lecteur une citation directe provenant d'une autre langue, mais qui inclut sa traduction, ou décodage, dans sa propre langue – que ce soit dans la langue originelle du texte ou dans une traduction. Comme résultat de ce travail de décodage, le lecteur a l'impression que le livre, écrit pour la plupart en lettres blocs, est un travail de décodage en lui-même : que c'est l'histoire que veut vivre la narratrice qui sera racontée, et qui est, selon l'introduction, une sorte de décodage du premier roman, *Passion simple*. Annie Ernaux explique dans l'introduction :

Je me suis aperçue qu'il y avait dans ces pages une « vérité » autre que celle contenue dans *Passion simple*. Quelque chose de cru et de noir, sans salut, quelque chose de

l'oblation. [en italiques dans le texte] J'ai pensé que cela aussi devait être porté au jour. (SP 14)

Le lecteur s'attend donc à ce que cette vérité soit révélée dans *Se perdre* ; cependant, ce n'est pas une vérité qui est exprimée de manière claire : la « vérité » se présente seulement après une lecture méthodique, en décodant le texte de la même manière que la narratrice décode ce qu'elle a lu sur le perron de l'église à Florence.

Dans *Se perdre*, la narratrice écrit à la page 185 qu'elle « regarde pour la première fois un film X à Canal +. » Le lecteur remarque dans un premier temps que cette fois-ci, ce n'est pas un film qui est « classé X », mais simplement un « film X ». Ici il n'y a pas de catégorisation, mais simplement une description qui ne limite pas par genre. Le texte de *Se perdre* ne se limite pas non plus à un seul genre ou classification d'écriture. Puisqu'elle n'inclut pas le mot « classé » en décrivant le film qu'elle est en train de regarder, elle suggère qu'elle est plus libre à observer et à déduire à partir de ce qu'elle distingue sur l'écran sans l'encadrement fourni par un genre. De la même manière, le lecteur est encouragé à lire le texte, en notant de façon objective les éléments qu'il retrouve. Il ne faut surtout pas s'attendre à ce que le texte réponde aux exigences d'un type d'écriture, même s'il serait possible de décrire le texte sans le mettre dans un casier.

De plus, la narratrice dans ce livre ne parle pas de son poste qui n'a pas de décodeur, mais elle explique qu'elle « regarde le film sans décodeur » (SP 185). Le lecteur ne devrait pas avoir recours à un décodeur afin de comprendre le texte de *Se perdre*, mais de se laisser lire sans essayer d'imposer des éléments des autres livres d'Ernaux, ni des observations envers d'autres travaux littéraires. De cette manière, le lecteur devient le décodeur. Par conséquent,

cette fois-ci, les images du film pornographique ne sont pas aussi floues que dans *Passion simple* et la narratrice est capable de voir « très bien, surtout quand la caméra est proche » (SP 185). De la même manière, dans *Se perdre*, l'illusion est que c'est un journal intime qui révèle le moindre détail de la vie de la narratrice au cours d'une liaison amoureuse – ou autrement dit, où le « caméra » est très proche. Le fait que la narratrice regarde le film « sans décodeur » ne veut pas forcément dire qu'un décodeur était indisponible, mais qu'elle se laisse libre à examiner les images de manière crue, afin d'en retrouver les rythmes et les répétitions. De la même manière, le lecteur retrouve un texte qui semble ne pas avoir de structure, qui n'est « pas vu en entier » (SP 185) ; il ne s'agit pas de chercher un décodeur et de comprendre chaque image floue, mais de retrouver la structure et les répétitions qui sont évidentes malgré les mots qui paraissent en premier temps superflus.

Les descriptions des deux films dans *Passion simple* et *Se perdre* présentent des films qui sont presque identiques au niveau de l'intrigue, de la même manière que ceux des deux livres sont aussi semblables. Dans *Passion simple*, l'intrigue du film est décrite en détails minutieux, même si « [l]'histoire était incompréhensible et [qu']on ne pouvait prévoir quoi que ce soit, des gestes ou des actions. » (PS 11). Malgré cela, la narratrice distingue un homme et une femme, et « bien visible dans les scintillements de l'écran » elle reconnaît le sexe de la femme et celui de l'homme en érection. Elle reconnaît le va-et-vient des deux sexes, et l'image finale est le sexe de l'homme (« la queue » PS 12) qui réapparaît entre sa main et ensuite le sperme qui « s'est répandu sur le ventre de la femme. » (PS 12). Ce qui est différent est, dans un premier temps, l'angle sous lequel cela est présenté. Dans ce film, l'action est montrée « sous plusieurs angles » (PS 12), et donc non pas d'une perspective fixe. Le texte de *Passion simple* n'est pas non plus présenté à partir d'une seule perspective : l'écriture a lieu entre janvier

1990 et février 1991, donc à partir de différents points de vue envers l'action du texte. Il y a dans *Passion simple* le même va-et-vient entre A. et la narratrice – puisqu'il ne vient pas tous les jours, mais le rythme de leurs relations est toujours semblable : il vient, ils font l'amour, il repart, ne laissant que son sperme – que la narratrice préserve le plus longtemps possible (PS 20). Cette action se répète plusieurs fois, mais elle est transmise à l'écrit sous de différents points de référence de l'écrit, comme l'angle de perception du film pornographique change constamment : au début du livre, l'histoire est racontée deux mois après le départ de A. (PS 60), et la fin est écrite en février 1991, quinze mois après ce même départ. Avec le temps vient de nouvelles perspectives, même si l'intrigue ne change pas.

Puisque *Se perdre* a été publié neuf ans après la parution de *Passion simple*, le film pornographique décrit dans *Se perdre* tente de communiquer aux lecteurs ce qui n'avait pas été saisi du film lors de la parution de *Passion simple*. Le film décrit dans *Se perdre* est, selon la narratrice, « plus formatif » et plus efficace qu'une description écrite de la même action. C'est l'image du sperme qui se répand sur le ventre de la femme qui reste dans la tête de la narratrice le lendemain, après avoir dormi, et qui prend une connotation religieuse : « « je ferai couler sur elle la paix, le sperme, comme un fleuve » (la Bible). » (SP 186). Dans un texte qui prétend être un journal intime, les références à d'autres œuvres littéraires – religieux ou non – jouent un rôle primordial, puisqu'ils donnent à l'écriture de la narratrice des référents hors de la vie quotidienne. Dans cet extrait, c'est justement la référence à la Bible qui sert à placer *Se perdre* parmi d'autres textes « classiques », après avoir établi le lien entre le film érotique et l'écriture dans *Passion simple*. L'aspect « troublant » (SP 85) de cette scène revient au fait que c'est justement un « *mode d'emploi* parfaitement clair » : la littérature a été réduite à une série de catégories et de genres, un exercice qui est toujours rejeté par Annie

Ernaux ; le film sert comme guide à la lecture de *Se perdre*. Le mode d'emploi que l'auteur avait essayé de présenter comme guide à la lecture de *Passion simple* a été mal compris par plusieurs, et a subi de nombreuses réactions négatives chez les critiques : le film est présenté de nouveau afin de raffiner le style de lecture au cours de *Se perdre*. Annie Ernaux explique dans l'œuvre de Frederic-Yves Jeannet :

Le journal évoque aussi beaucoup l'écriture. Mais, c'est un point capital, selon les supports, selon le type de journal, je n'écris *jamaïs de la même manière* sur des sujets identiques. (Jeannet 47)

Malgré leurs ressemblances apparentes, il faut donc absolument traiter *Passion simple* et *Se perdre* comme deux textes indépendants, justement comme on devrait faire de même avec les deux films pornographiques, même s'il y a plusieurs éléments communs. L'inclusion du film pornographique dans les deux textes est un lien central entre les deux, puisqu'il s'agit d'un guide à la lecture, qui est revisité dans le deuxième livre afin de permettre au lecteur de mieux en saisir les contenus. Dans *Passion simple*, c'est l'introduction à un nouveau style de livre proposé par Annie Ernaux, et dans *Se perdre*, c'est justement le « mode d'emploi » d'une écrivaine qui fait évoluer son écriture, une deuxième chance aux lecteurs qui n'avaient retrouvé dans *Passion simple* qu'un contenu troublant ou bouleversant.

Passion simple et *Se perdre* ont leur place parmi les œuvres classiques françaises, et ce sont les deux livres d'Annie Ernaux qui apportent le plus à l'évolution de la littérature française, puisqu'ils aident à créer un nouveau style de lecture. Les deux livres sont un « couple » non pas parce qu'ils présentent la même histoire, mais parce qu'ils représentent l'évolution de l'écriture et de la lecture proposée par Annie Ernaux. *Passion simple* a été le premier livre qui a tenté de changer la norme, et *Se perdre* est le retour au même effort, mais

en jouant avec le langage littéraire autrement que dans *Passion simple*. De plus, Bakhtin, en définissant l'emploi du langage dans le roman, précise que le langage littéraire est stratifié et hétéroglotte (c'est-à-dire qui a de nombreuses sources) dans son aspect comme système expressif ; cette stratification est accomplie dans un premier temps en se servant de genres (Bakhtin 288). Cela invite un classement du livre, que ce soit de la fiction, de la non-fiction, la biographie, ou classé « X. » C'est souvent la catégorisation de la littérature qui nuit à la lecture d'un livre, et qui empêche une compréhension et une appréciation plus nuancée d'un texte, puisque le lecteur limite ce qu'il lit. La majorité des lecteurs, à partir de l'introduction à *Passion simple*, auront tendance tout de suite à classer le livre d'Annie Ernaux dans la catégorie de l'obscène, et donc de refuser d'accorder au livre le statut qu'il mérite. C'est bien pour cette raison que Annie Ernaux a fait publier *Se perdre* neuf ans plus tard : livre qui présente la même intrigue mais avec des modifications subtiles.

L'analyse de ces deux films – leurs liens et leurs différences au niveau du contenu et de leur présentation – est un bon point de départ pour explorer ce qui a été changé entre *Passion simple* et *Se perdre*, ainsi que les raisons pour lesquelles ces changements ont été effectués. Les réactions aux films pornographiques de la part de la narratrice sont semblables aux réactions des lecteurs envers la lecture des livres – c'est une expérience parfois choquante, parfois mécanique, parfois bouleversante. Et ces deux livres décrivent l'art de l'écriture selon Annie Ernaux sous forme d'un vocabulaire sexuel. Ce ne sont pas de simples livres qui ont à faire avec l'obsession, ni avec la sexualité. Il faut donc tout d'abord rejeter la question de *Passion simple* ou *Se perdre* comme autobiographie : cela a très peu d'implication sur la signification des deux livres et leur intention. Les livres représentent le développement d'une nouvelle manière d'écrire et de lire, une évolution qui a commencé

avec *Passion simple* et, après sa parution dans le domaine public, qui a été proposée d'une nouvelle manière dans *Se perdre*.

III DE *PASSION SIMPLE* À *SE PERDRE*

Le premier changement à examiner d'un texte à l'autre est celui du prénom de l'amant, qui est représenté par la lettre « A. » dans *Passion simple* et « S. » dans *Se perdre*, les deux lettres ayant des connotations particulières. *Passion simple* présente l'amant, A., qui est étranger et qui vient souvent chez la narratrice pour faire l'amour ; *Se perdre*, en revanche, présente l'amant S., qui est soviétique (et donc lui aussi étranger) et qui vient souvent chez la narratrice pour faire l'amour. Les deux – A. et S. – sont mariés, les deux sont plus jeunes que la narratrice, et les deux parlent peu sauf quand il s'agit de rapports sexuels, comme déjà expliqué. Il y a donc très peu qui change autre que la lettre choisie pour représenter le prénom. Annie Ernaux explique lors d'un entretien, « Sur mon manuscrit j'avais écrit PS, le prénom réel de cet homme que j'ai changé en A. » (Tondeur 41), ce qui indique que A. n'a pas été choisi comme lettre parce que c'est bien la première lettre de son nom. Viti, dans son article « *Passion simple* as Postscript » (157) propose qu'en aimant A., la narratrice renonce à ses anciens amants décrits dans ses autres livres afin de rectifier ses relations avec son père décédé depuis plusieurs années, puisque A. lui ressemble tellement en portrait : il ne parle pas bien français, il aime les émissions et les livres bêtes, et il s'intéresse très peu aux activités intellectuelles et artistiques, « malgré le respect qu'elles lui inspiraient » (PS 33). Vu le fait que le prénom du père d'Annie Ernaux a été en fait Alphonse Duchesne (Tondeur 37), il y a encore de l'évidence qui pourrait appuyer cet argument. En tant que savante littéraire, Ernaux sans doute savait très bien que les allusions au père seraient développées par des critiques, puisque dans *La place*, son père semble être lui aussi étranger en parlant à sa propre fille, et donc la comparaison des caractéristiques de A. au père d'Annie Ernaux est invitée

par l'auteur. De plus, « A » invite l'analyse lacanienne, ou « A » indique l'objet *a*, ou l'Autre, concept que la narratrice semble pourtant réfuter :

Quant à l'origine de ma passion, je n'ai pas l'intention de la chercher dans mon histoire lointaine, celle que me ferait reconstituer un psychanalyste, ou récente, ni dans les modèles culturels du sentiment qui m'ont influencée depuis l'enfance... (PS 31)

La narratrice semble refuser donc l'analyse lacanienne de la construction du personnage A., même si elle ne rejette pas ouvertement les références au père. La narratrice explique qu'elle ne recherche pas la source de sa passion, et donc sa passion pour A., dans sa jeunesse, qui serait l'inclinaison du lecteur ayant lu *Les armoires vides*, *Ce qu'ils disent ou rien*, *La femme gelée* et ses autres livres qui décrivent sa jeunesse : c'est également un avertissement au lecteur qu'il ne devrait pas non plus tenter de retrouver la source de cette passion en consultant ses livres anciens qui sont, à partir de la publication de *Passion simple*, lointains : c'est le livre que l'on est en train de lire qui compte. De plus, la référence au « récent » et aux « modèles culturels du sentiment » qui l'ont influencée depuis son enfance font référence à son statut comme écrivaine et les auteurs qui l'ont influencée depuis sa jeunesse. Le lecteur typique tentera de faire tout de suite des liens entre non seulement ses livres « récents », qui à l'époque étaient *La place* et *Une femme*, mais ce n'est pas le type de lecture qu'elle recherche de la part de son lectorat ni de ses critiques : elle rejette le modèle qui est imposé par d'autres auteurs, y compris ceux qu'elle a lus et qu'elle a cités comme ses plus grandes influences – Simone de Beauvoir, Proust, et Camus. Il serait impossible de nier l'influence que ces écrivains ont eue sur elle, mais elle affirme dans la citation ci-haut qu'elle se sépare des autres, et qu'elle présente son propre texte avec ses propres expériences. Chaque œuvre se tient tout seul. Tout lecteur qui recherche dans le personnage de A. les références au père est donc sur la

fausse piste : Ernaux veut absolument que le personnage de A., comme le livre *Passion simple*, soit traité comme un personnage individuel.

Dans *Se perdre*, l'amant est représenté avec la lettre « S. », qui semble être le seul changement apporté au caractère du personnage d'un livre à l'autre. Lors de la parution de *Passion simple*, la plupart des médias s'intéressaient plutôt à savoir si le personnage de « A. » était au courant du livre, et voulait aussi savoir comment Ernaux avait osé présenter un tel livre plein d'éléments sexuels. Lors de la publication du livre, Ernaux s'est présentée à l'émission *Bouillon de Culture*, où l'animateur, Bernard Pivot, lui a demandé comment elle a osé écrire un tel texte, et de même, osé se présenter afin de se défendre à la télévision. Sa réponse, traduite par Lynn Thomas, est la suivante :

Is what I have written so surprising, so scandalous that I should hide myself away?

(Thomas 146)

Vu son statut controversé en France comme écrivaine qui publie des livres qui semblent blesser les standards de l'Académie, il n'est donc pas surprenant que *Passion simple* ait été reçu d'une telle manière par les critiques. La plupart des critiques ont condamné le vocabulaire sexuel à cause de son obscénité, et ils se sont aussi moqués de la longueur du livre. En publiant *Se perdre*, Ernaux tente de faire comprendre la signification de son œuvre : elle augmente l'usage du vocabulaire sexuel, et elle publie un livre qui est presque quatre fois plus long que le précédent. De plus, elle renonce aux critiques qui recherchaient dans le personnage de A. des liens à ses autres livres, ainsi qu'à sa jeunesse. Elle fait cela dans un premier temps en changeant la lettre qui désigne l'objet de sa passion de « A. » à « S. » Ceux et celles qui auront lu l'entretien avec Annie Ernaux et Tondeur dans lequel elle révèle les initiales véritables de son amant, P. S., penseront donc qu'elle se sert enfin de la lettre juste

dans *Se perdre*, et donc que *Se perdre* est la révélation d'une vérité. C'est encore une fausse piste, puisque la description du personnage n'a pas changé d'un livre à l'autre, et ce n'est qu'un substitut de lettre. La narratrice de *Se perdre* prétend simplement choisir une lettre afin de protéger l'anonymat :

Simplement, j'ai eu recours aux initiales dès lors que je portais un jugement pouvant blesser la personne en cause. Également pour désigner l'objet de ma passion, S.

Non que je croie préserver ainsi son anonymat – illusion assez vaine – mais parce que cette déréalisation conférée par l'initiale me semble correspondre à ce que cet homme a été pour moi : une figure de l'absolu, de ce qui suscite la *terreur sans nom*.

(SP 14)

La lettre « S. », à son tour, pourrait signifier à la fois sujet, sexualité, signifiant, ou même soviétique, qui sont tous des aspects du livre qui sont importants. Le personnage de S. dans *Se perdre* semble être révélé de manière plus distincte que A. dans *Passion simple* en grande mesure puisque le journal intime invite une observation quotidienne de ses activités lors de ses rencontres avec la narratrice et les coups de téléphone qu'il lui envoie, mais c'est encore une personne qui est cachée : on n'en sait pas plus que dans le premier texte. Bien que la majorité des phrases du livre soient consacrées à son sujet et surtout à l'anticipation de son arrivée, il y a encore très peu de développement sauf au niveau de ses vêtements, de ses possessions, et de son appétit sexuel. Le lecteur typique pensera ensuite après avoir lu *Passion simple* et les entretiens de l'auteur où elle révèle les initiales véritables que dans *Se perdre*, c'est le « vrai » personnage qui en ressort dans ce livre. Il ne faut pas croire, cependant, que ce changement à l'égard de ce personnage – celui de la lettre qui signifie son prénom - veut dire que le lecteur se rapproche soit du « vrai PS » ou de la narratrice : c'est justement en semblant se rapprocher du personnage que la narratrice réussit à le cacher

davantage. Le commentaire fait par Ernaux lors de son apparence à *Bouillon de Culture* est doublement ironique : en publiant *Se perdre*, elle répond aux critiques de son premier livre, tout en faisant preuve de sa valeur littéraire, et en réussissant à cacher non seulement le personnage de S. en faisant guise de l'exposer, mais aussi en se cachant (« to hide herself away ») dans son œuvre en faisant guise de s'exposer.

Dans *Se perdre*, la voix de S. figure de manière encore plus proéminente que celle de A. dans *Passion simple*, puisque c'est un texte plus détaillé qui cite S.; mais, comme *Passion simple*, ce ne sont que des paroles qui ont à faire avec le sexuel qui sont au discours direct. Elle semble être plus fascinée par sa voix que par ses pensées, lorsqu'elle parle encore de son accent russe :

Sa voix, cette façon rêveuse de dire « oui », traînante, à la russe, mais pour moi, c'est le rêve, la douceur, et puis à l'inverse, d'autres mots trop rapides, « qu'est-ce que tu fais », trop brefs. Il n'y a au fond que cela d'irréductiblement beau, qu'il soit soviétique. (SP 96)

La narratrice analyse la voix de S. dans cet extrait : sa manière de dire certains mots lui plaît, tandis que sa manière d'en prononcer d'autres est, selon elle, trop brève. Encore ici le « oui » n'est pas concret, puisque l'aspect traînant suggère l'acceptation – d'une invitation ou d'un rendez-vous, par exemple. Ses mots brefs confrontent l'aspect de la réalité : la narratrice doit répondre en décrivant ce qu'elle est en train de faire pendant qu'elle lui parle, ce qui est difficile puisqu'elle constate qu'elle ne peut que ne rien faire pendant qu'elle parle avec lui ou pendant qu'elle l'attend. Elle distingue entre ses paroles qui lui plaisent, et ensuite les mots qui la renvoient à la réalité ; les mots qui lui plaisent ont souvent à faire avec le sexuel, et sont confirmés en regardant son sexe et en entendant son prénom prononcé avec l'accent

russe (SP 214). Au lieu de répéter dans sa tête un de ses ordres dans ce livre, comme fait la narratrice de *Passion simple*, elle retient une déclaration, provenant du moment climatique de la conjugalité, lorsque A. déclare, « je vais mettre mon sperme sur ton ventre » (SP 135), un moment qu'elle déclare être parfait. Elle fait référence à cette même phrase deux autres fois dans le livre. Après avoir documenté son premier énoncé de cette phrase le 12 mai 1989, elle écrit le 3 juin :

Le 12 mai, « Je peux mettre mon sperme sur ton ventre ? » Une éternité. Ces souvenirs-là sont terribles chaque fois que je pense : il ne viendra plus, il ne dira plus ces mots-là, d'une manière brève, russe. (SP 148)

Et ensuite elle écrit le 16 novembre :

Je n'ai même pas le courage de regretter ma faiblesse, c'est encore la douleur de la peau, « je vais mettre mon sperme sur ton ventre », mon prénom murmuré, l'accent russe. Je paie trop le bonheur. (SP 241)

Il est important de noter que dans la première référence à ces paroles (148), il s'agit d'une question, et non pas d'une déclaration comme dans la documentation originelle. Que ce soit une question ou d'une déclaration, les deux phrases démontrent le désir de l'énonciateur envers le destinataire. Dans les deux répétitions, elle porte attention au fait qu'il prononce ces mots avec son accent russe, qui est un des aspects primordiaux de son attraction comme démontrés ci-haut, mais elle manipule la construction de sa phrase. Dans la première répétition de la phrase (PS 148), S. est vu comme étant plus gentil, tandis que la deuxième suggère la domination. Cette différence entre le discours direct de A. dans *Passion simple* et le discours direct de S. dans *Se perdre* est ironique : puisque *Se perdre* est le livre qui paraît être une révélation, la manipulation des mots qui sont prononcés est évidente : la narratrice du journal aurait même pu vérifier ces mêmes paroles dans le journal à la date qu'elles avaient

été prononcées. La construction de ces paroles est rendue évidente. On se demande donc quel livre est le plus révélateur : *Se perdre* ou *Passion simple*.

La publication de *Se perdre* n'est donc pas une révélation d'un texte qui avait existé avant la publication de *Se perdre*, mais un livre qui est aussi littéraire et soigné que *Passion simple*. Vers la fin de *Passion simple*, la narratrice explique qu'en publiant le livre, elle sera transformée :

Quand je commencerai à taper ce texte à la machine, qu'il m'apparaîtra dans les caractères publics, mon innocence sera finie. (PS 70)

Cela pourrait indiquer au premier regard que *Passion simple* est aussi un texte privé qu'elle rend public, mais c'est plutôt la reconnaissance de la part de l'auteur que c'est en fait le premier vrai travail de haute littérature qu'elle fait publier, qui réfute la catégorisation de l'écriture quasi-autobiographique qu'elle a subie depuis la parution de son premier livre en 1977¹¹. Ce n'est plus un travail où les critiques pourront rechercher des éléments de la culture économique – la jeunesse passée au sein de sa famille modeste, par exemple. Elle fait paraître dans *Passion simple* un travail qui est aussi approfondi que ceux de ses plus grandes inspirations telles Beauvoir et Sartre. Malheureusement, comme on l'a vu, la plupart de la presse a négligé la valeur de son travail, et c'est justement à cause de cela que Annie Ernaux fait paraître neuf ans plus tard sa réponse à ce livre, *Se perdre*. En publiant cette *paire* de livres, elle crée l'illusion que *Se perdre* soit le texte du journal intime écrit par l'auteur pour lui-même, et que le texte n'ait pas été modifié : c'est le texte écrit par l'auteur pendant son affaire amoureuse mis au jour, ce qui veut dire que l'auteur ne s'inquiète pas des jugements dont elle

¹¹ Et donc l'évolution de « l'auto-socio-biographie, » le nouveau genre qui propose de faire le résumé des caractéristiques de l'écriture de cet auteur ; ce genre sera examiné et réfuté par la suite.

avait parlé dans *Passion simple*. Elle explique à un journaliste en 2001 juste après la parution de son livre :

Passion simple existe comme un texte entier que les lecteurs, en un sens, se sont approprié. Mais j'avais le sentiment que derrière *Passion simple*, il y avait un autre texte, comme une sorte de palimpseste, invisible, en filigrane. Un journal intime doit être publié après la mort de son auteur. Pourtant, c'est manquer de courage et de transparence d'attendre sa mort pour publier un tel texte. Mais il n'y a pas la vérité d'un texte. Ce que j'ai écrit dans *Passion simple* pouvait être dit autrement. (Horspress)

En expliquant que les lecteurs se sont approprié le texte de *Passion simple*, on comprend que *Se perdre* a été publié pour de différentes raisons : en publiant un journal supposé intime avant sa propre mort, elle renonce aux standards littéraires afin de faire comprendre aux lecteurs que son écriture est différente, que c'est un acte de courage que de faire paraître un tel livre. Il y a donc l'impression que la narratrice de *Se perdre* ne s'inquiète pas du jugement du lectorat au sujet du contenu - c'est bien pour cela que ce sont des sensations à un « moment donné... [qui] sont le temps lui-même » (SP 14), qui indique que la narratrice est un personnage qui avait existé au moment de l'écriture, mais qui n'existe plus. Puisque des référents temporels sont inclus dans le texte (la chute du mur de Berlin, par exemple), il est facile de confirmer l'actualité du texte vis-à-vis la date de l'entrée. Chaque mot et chaque phrase contiennent un sens qui est unique au temps de l'écrit. Par contre, c'est aussi un texte qui refuse d'être classé et interprété de manière générale :

Il faudrait deux colonnes à ce journal. L'une pour l'écriture immédiate, l'autre pour l'interprétation, quelques semaines après. Une large colonne, celle-ci, car je pourrais interpréter plusieurs fois. (SP 88)

Le fait que l'écriture immédiate pourrait être interprétée plusieurs fois par la narratrice indique qu'il y a de nombreuses explications possibles et de nombreuses mises en contextes que l'on pourrait tirer du texte. En prétendant publier un texte qui n'a pas été révisé plusieurs semaines après, le message qu'elle envoie est que ce n'est que le texte même qui compte, et que le lecteur ne devrait pas chercher ailleurs. On lit à la page 79, « Moi seule je peux éclairer ma vie, non les critiques. » Le format du journal intime renforce le point central de l'auteur que son écriture est littéraire toute seule, et mérite une analyse sans retrouver des liens avec sa vie personnelle : le journal présente la deuxième chance pour le lecteur de reconnaître les qualités littéraires de son œuvre.

Le lecteur constatera également que *Passion simple* et *Se perdre* sont semblables en ce qui concerne leurs titres, puisque les lettres sont renversées d'un titre à l'autre, de PS à SP. Le titre de *Passion simple*, selon Annie Ernaux, retrouve ses origines de la manière suivante :

J'avais d'abord pensé à *Passion ordinaire* puis à *Passion simple*, probablement influencée subconsciemment par le prénom de l'homme. Il y a aussi le fait que l'adjectif « simple » a une grande puissance sur moi, et, récemment je me suis souvenue d'un film de Sautet (1978) que j'avais assez aimé et qui s'appelait *Histoire simple*. (Tondeur 41)

De plus, tel que proposé par Viti, « P.S. » pourrait aussi signifier post-scriptum, c'est-à-dire ce qu'on ajoute à la fin d'une lettre (Viti 154). L'idée du post-scriptum implique que *Passion simple* règle le compte des œuvres d'Annie Ernaux qui l'avaient précédé : l'acceptation de A. comme amant signifie que l'auteur refuse les autres hommes qu'elle avait sélectionnés dans ses livres précédents en faveur d'un homme qui ressemble à son père. Cela implique, bien

sûr, une référence aux autres livres d'Annie Ernaux, et non pas la recherche du sens du nom propre dans le texte même.

Au niveau du temps verbal, il y a une référence au temps de verbe normalement réservé à la langue écrite, le passé simple, temps que l'on ne voit pas dans *Passion simple*, sauf en expliquant ce que le livre n'est pas :

Je ne fais pas le récit d'une liaison, je ne raconte pas une histoire (qui m'échappe pour la moitié) avec une chronologie précise, « il vint le 11 novembre », ou approximative, « des semaines passèrent ». Il n'y en avait pas pour moi dans cette relation, je ne connaissais que la présence ou l'absence. (PS 31)

La narratrice tente de présenter un présent perpétuel, le passé simple servant tout simplement à renforcer la distance entre l'événement du passé et le présent. C'est donc pour cette raison qu'elle choisit le temps de la langue parlée dans ses textes – le présent, l'imparfait, et le passé composé. Annie Ernaux explique sa tendance à éviter le passé simple:

Je le sens comme une mise à distance – le comble de la distance étant tout de même pour moi l'imparfait du subjonctif, et c'est pourquoi je ne respecte jamais les concordances, volontairement – et je suis d'accord avec Barthes quand il dit que le passé simple signifie, proclame avant tout : « je suis la littérature. » ... Et il y a ceci pour le passé composé : il fait sentir que les choses ne sont pas terminées, qu'elles durent encore dans le présent. C'est le temps de la proximité des choses, dans le temps et l'espace. Le temps du lien entre l'écriture et la vie. (Jeannet 129-30)

Dans *Passion simple*, l'imparfait et le passé composé servent à maintenir l'aspect imparfait (et donc non pas terminé) des événements. Il n'y a pas de présent dans le récit des événements qui ont à faire avec A., mais la narratrice tente de rejoindre ces actions du passé au présent :

Souvent, j'écrivais sur une feuille la date, l'heure, et « il va venir » avec d'autres phrases... Le soir, je reprenais cette feuille, « il est venu », notant en désordre des détails de cette rencontre... Entre les deux, il y avait eu des paroles, des gestes, qui rendaient tout le reste dérisoire, y compris l'écriture par laquelle j'essayais de les fixer. (PS 19)

Passion simple se présente comme l'effort de la narratrice de rejoindre le temps qu'elle ne mesure pas, le temps qu'elle passe avec A., au temps de l'écrit. On voit, par exemple, juste avant l'arrivée de A. chez elle, la narratrice enlève sa montre et ne mesure son temps avec lui qu'après avoir fait l'amour. Après son départ elle calcule le nombre de fois qu'ils l'avaient fait. C'est pour cette raison que la narratrice se demande, « Où est le présent ? » (PS 19).

Passion simple présente un nouveau temps de verbe : celui qui évite la séparation complète entre le présent et le passé, que la narratrice explique en développant le « temps de la passion » (66). Cette évolution du temps verbal a un rapport avec l'évolution de l'œuvre d'Annie Ernaux en écrivant *Passion simple* : c'est un livre qui ne répond pas aux exigences littéraires d'un genre, ni aux exigences d'une écrivaine si reconnue et bien formée – telles l'emploi du passé simple. « *Passion simple* » désigne non seulement un nouveau temps de verbe, mais également un nouveau genre, où le passé et le présent se mélangent :

L'imparfait que j'ai employé spontanément dès les premières lignes est celui d'une durée que je ne voulais pas finie, celui de « en ce temps-là la vie était belle », d'une répétition éternelle. (PS 61)

Cette répétition éternelle n'est pas, selon Ernaux, possible en employant le passé simple ou d'autres temps littéraires. Afin de préserver l'histoire d'une passion, c'est le nouveau temps de verbe – le temps de la passion – qui domine son œuvre, un temps simple, désigné par « PS » comme le passé simple.

Le titre de *Se perdre*, à son tour, est ambigu en ce qui concerne l'aspect verbal.

Comme mentionné dans l'introduction, c'est un verbe pronominal à l'infinitif, qui n'a pas de sujet, puisque c'est un mode impersonnel. L'infinitif veut dire l'absence d'une conjugaison – et donc un verbe à l'infinitif ne se situe ni au passé, ni au présent, ni au futur. C'est le refus encore de la part de l'auteur de limiter son langage à un temps particulier, et l'absence du temps du verbe dans le titre reflète le jeu de temps qui a lieu dans le roman. Le journal intime est, par définition, un présent perpétuel puisque les événements racontés reflètent ce qui a lieu le même jour de l'écrit, sinon au passé récent ; il n'est toutefois pas inacceptable d'inclure des récits d'histoires provenant de la jeunesse, ni des rêves qui semblent être réels mais qui n'ont jamais eu lieu, ni une rêverie d'un événement au futur. Un texte qui inclut tous ces types d'événements n'a pas de perspective fixe, puisque c'est une forme d'écriture qui évolue constamment. Le titre est donc représentatif de cette perspective qui change d'un jour à l'autre : le présent n'étant jamais un point fixe, le temps de l'écriture changeant de jour en jour, le lecteur se perd parce que la narratrice se cache dans l'infini du présent. Annie Ernaux explique dans son entretien avec Monika Boehringer la différence entre les styles de ses journaux et ses textes destinés à la publication :

Dans *Passion simple*, il y a cette phrase : « Je n'ai rien à attendre de l'écriture » (à l'inverse de la vie), rien, parce que tout ce que j'y mets vient d'un travail sûr, à partir de choses senties, vues, éprouvées, qui s'organisent dans un temps sans limites, qui est le temps de la production du texte, temps qui plonge dans la mémoire, temps hors du temps de l'écriture proprement dite. A la différence du journal, le texte narratif est une totalité, chaque fragment fait partie d'un ensemble, le déjà écrit et ce

qui sera écrit. C'est évidemment une entreprise obsessionnelle, qui engage toute la vie. Pas le journal. (Boehringer 168)

Il y a donc la différence en ce qui concerne le temps dans les livres qui sont destinés au lectorat et ses livres qu'elle présente sous format de journal intime : le temps dans le journal se mesure par l'écrit et le non-écrit, donc ce qui existe et ce qui n'existe pas. Ce n'est pas comme dans *Passion simple* un effort pour rejoindre le passé au présent, car ici dans *Se perdre* la narratrice sépare les entrées d'un jour à l'autre dans le livre, en ajoutant des événements politiques actuels et des conditions météorologiques afin de situer le présent de l'écriture dans un contexte, et donc un passé, global. Pourtant, le mélange du passé, du présent, et du futur se présente de manière aussi prononcée que dans *Passion simple*, malgré le fait que les entrées sont datées : il y a des rêves : des « retrouvailles à l'aéroport de Moscou » (SP 201), par exemple, et des retours au passé comme lieu d'écriture – « J'écris d'un lieu horréfié – juin 52 » (SP 271). En prétendant révéler le temps actuel de l'événement décrit dans *Passion simple*, la narratrice réussit à se cacher en mélangeant les différents temps du verbe, et son propre présent, son passé, et son futur. Dans *Se perdre*, il y a aussi un changement en ce qui concerne les temps du verbe qui sont employés, puisque le passé composé, l'imparfait, et le plus-que-parfait sont utilisés pour représenter les événements qui ont eu lieu au passé, et non pas un présent perpétuel. La narratrice explique :

Rêvé d'un très beau chat noir posé sur mes écritures, et d'autre chose dont je ne me souviens pas. Si : dans une sorte d'école, chapelle, comme à Saint-Michel d'Yvetot, des élèves qui étudient mes livres me disent que le passé composé est dépassé, qu'on doit écrire au présent ou au passé simple. Je leur réponds : « Comment racontez-vous ce que vous avez fait hier ? J'écris au passé composé parce qu'on parle au passé composé. (SP 244)

Le passé composé est donc l'équivalent du langage parlé, et le lecteur pourrait lire *Se perdre* comme la narratrice qui raconte ce qu'elle a fait au cours d'une période de temps. Il est donc surprenant de voir que la narratrice emploie le passé simple dans le texte, mais elle le fait surtout lorsqu'elle évoque une situation qui lui semble lointaine. Elle écrit au sujet de son mariage, par exemple, « Comme ce mariage fut pesant » (130). Il est ironique que le journal intime, qui a comme but d'exposer le présent du temps de l'écrit, mélange de manière encore plus compliquée que *Passion simple* le présent, le passé, et le futur.

Il faut aussi souligner le fait que le sujet est également caché dans le titre, le « se » faisant partie de la construction pronominale à l'infinitif qui ne révèle pas de sujet. Le référent est ambigu : est-ce que c'est l'auteur, la narratrice, ou même le lecteur qui est perdu et, de plus, s'est perdu lui-même ? Le verbe pronominal exige que le sujet et l'objet direct soient les mêmes, et donc il y a double ambiguïté au niveau grammatical. L'on pourrait facilement constater que c'est la narratrice qui se perd, puisque comme dans *Passion simple* elle semble être perdue hors de ses rencontres avec S :

J'ai plein de temps, du temps à perte de vue, jusqu'en septembre, et je ne commence pas à écrire, sans doute parce que *commencer* signifie me perdre durant des mois. (SP 167-8)

L'écriture ne sert donc pas à s'échapper du présent, mais remet la narratrice dans un état de flux : elle se rend compte de « comment c'est ». De plus, le lecteur, en cherchant la « vérité » qui n'avait pas été incluse dans *Passion simple*, et donc la vérité du présent, se perd lui aussi.

IV *SE PERDRE* : TRAVAIL LITTÉRAIRE

Se perdre mérite une lecture attentive. Bien que l'auteur exige que le texte soit son journal intime, c'est un livre qui est littéraire, chaque personnage et événement exerçant une fonction particulière. Il est nécessaire d'aborder un traitement du livre afin d'explorer les indications d'un travail stylisé et littéraire.

Se perdre fait référence à de nombreux écrivains et œuvres bien connus. La lecture et l'écriture jouent des rôles primordiaux dans la vie de la narratrice, et lorsqu'elle lui arrive une situation qui ressemble à une œuvre littéraire, elle y fait référence. Ces références à d'autres œuvres littéraires ont deux buts principaux : au niveau de l'histoire, le lecteur qui aura beaucoup lu pourra trouver des comparaisons à d'autres histoires littéraires – et non pas forcément à d'autres journaux intimes – ce qui est normalement le travail de la critique littéraire cherchant à faire une étude comparative ; deuxièmement, les références servent à placer le livre parmi d'autres travaux littéraires parmi les rangs de la littérature française.

Vers la fin du livre, il y a de nombreuses références à Simone de Beauvoir, écrivaine qui a influencé l'auteur au cours de sa jeunesse, qui lui a même fourni une phrase de son texte – « les lesbiennes choisissent la facilité » (SP 92). Le lecteur qui aurait lu *Les mandarins* de Beauvoir aura peut-être déjà à partir de *Passion simple* aurait pensé aux ressemblances entre la liaison amoureuse entre Beauvoir et Algren et celle de la narratrice avec S. Cette comparaison est le sujet d'un article de la critique Elizabeth Richardson Viti - « Simone de Beauvoir and Annie Ernaux : Love with a Perfect Stranger. » Il est vrai qu'il y a de

nombreuses similitudes entre les deux liaisons ; pourtant, en expliquant dans *Se perdre* combien les deux liaisons se ressemblent, cela ne veut pas dire, comme le suggère Viti, que Anne Dubreuilh de *Les mandarins* et la narratrice de *Se perdre* soient la même personne. La narratrice de *Se perdre* observe :

Il paraît que le fantasme de S. de Beauvoir était que sa vie, toute sa vie, s'enregistrait sur un magnétophone géant. Comme c'est étrange que cette femme, avec tout ce qu'elle a dit sur l'être, la liberté, ait eu ce désir, très plat, nul, car filmer, enregistrer tous les actes d'une vie, les paroles, sûrement serait révélation de quelque chose, vraiment pas de tout. Pour expliquer une vie, il faudrait aussi avoir toutes les influences, les lectures, et encore quelque chose se dérobe, qui n'est pas exposable.

L'implication est donc que Simone de Beauvoir avait été pendant longtemps une sorte de modèle d'écriture pour la narratrice – et donc la reconnaissance de sa part de ses contributions au sujet de l'être et de la liberté. Pourtant, son fantasme, celui d'enregistrer sa vie sur magnétophone géant, lui paraît nul, ce qui suggère qu'elle ne partage pas forcément les mêmes ambitions que Beauvoir. La narratrice de *Se perdre*, pour sa part, enregistre tout son journal sur magnétophone (SP 185) afin de rejoindre le passé de son journal au présent :

Ainsi, aujourd'hui, l'enregistrement de mon journal – vingt-six ans de journal – rejoint le présent. Cela ne fait pas histoire, juste une nappe de souffrance égocentrique. (SP 208)

L'enregistrement du journal sur magnétophone n'est pas donc suffisant pour faire comprendre une histoire : comme expliqué à la page 277 de *Se perdre*, il faut comprendre les influences et les lectures, et même après avoir compris cela il reste encore des aspects incertains. Son commentaire suggère qu'il existe une certaine distance entre elle-même et Simone de Beauvoir, malgré influence décisive que les textes de Beauvoir avaient eu sur son

développement. Les textes de Beauvoir l'ont beaucoup influencée, mais la compréhension d'Annie Ernaux n'est possible qu'en lisant sa propre écriture. En décrivant *Les mandarins*, elle explique, « De relire *Les Mandarins* m'a donné envie d'écrire vraiment sur cette passion sans tricher. » (SP 284-285). Cette observation indique qu'il ne faut pas chercher à comprendre son livre en lisant les textes qui l'ont influencée, mais il faut, comme l'a fait Simone de Beauvoir, écrire pour que son histoire soit plus claire : tenter de s'expliquer en se servant d'un autre texte veut dire que l'on triche. Elle n'est donc pas la même personne que celle décrite dans *Les mandarins*, puisque la vérité ne se présente qu'en écrivant soi-même, ce qui suggère que son livre est au même niveau prestigieux que celui de Beauvoir ; de plus, le lecteur, à son tour, ne pourra jamais tenter de comprendre son histoire qu'en lisant son texte de manière indépendante, sans avoir recours à d'autres livres qui sont semblables, mais qui ne sont pas identiques.

La relation entre la narratrice et Simone de Beauvoir joue un rôle primordial dans le texte, comme la relation qui existe entre Ernaux et le même auteur. Vers la fin du texte, la narratrice explique qu'elle va présenter une sorte de hommage à l'auteur sur *Apostrophes*. Elle explique lors de son acceptation :

Dans cet intervalle d'une semaine, le hasard a décidé que je parlerais justement de S. de Beauvoir, à *Apostrophes*. J'ai accepté immédiatement, malgré le délai supplémentaire – par rapport à mon livre – que cela m'impose. C'est un « devoir » pour moi, une sorte d'hommage, de dette plutôt. Sans doute ne serais-je pas ce que je suis, tout à fait, sans elle, l'image qu'elle a été au long de ma jeunesse et de mes premières années de formation (jusqu'à la trentaine). Et cela, qu'elle soit morte huit jours après ma mère, en 86, est forcément un signe supplémentaire. (SP 277)

Sa décision de parler de « S. de Beauvoir¹² » interrompt son travail, mais elle voit l'apparence comme un devoir puisque l'auteur a contribué tellement à la formation de la narratrice. Pourtant, il est important de noter que la narratrice précise que l'image qu'elle avait de Beauvoir est devenue moins importante à partir de la trentaine. Quand elle accepte de parler de Beauvoir, elle souligne aussi la nécessité d'éclaircir une partie de sa jeunesse – mais ce n'est qu'une partie de la jeunesse, une des influences qui l'avait marquée. De plus, sa présentation veut dire que son travail sur son propre livre subira un délai, détail sur lequel la narratrice met l'accent en le séparant du reste de la phrase. Son livre à elle est son projet principal, la présentation sur Simone de Beauvoir faite par nécessité – comme la nécessité de rendre hommage à sa mère qui est morte. Le jour de sa présentation à *Apostrophes*, elle est « furieuse de n'avoir que 3000 francs à Messidor » (SP 285), puisqu'elle est certaine de pouvoir avoir obtenu encore plus. Cela indique que, selon elle, sa valeur littéraire et sa présence sont sous-estimées par l'établissement littéraire qui est représenté par *Apostrophes*, un thème qui se répète au cours du livre. En fin de compte, puisqu'il restait tellement de choses qu'elle aurait pu dire au sujet de Beauvoir, elle était insatisfaite (SP 286). Elle ne pourrait jamais retrouver la vérité qu'elle recherche en écrivant, puisqu'il restera toujours encore à écrire : cela ressemble à ses motivations en écrivant sur S. Elle explique, « Parler de S. de Beauvoir, et de Sartre, ce sera parler de S., même si rien n'est comparable, qu'objectivement il n'est qu'un apparatchik russe. » (SP 280). Cela indique qu'il serait impossible de relever la vérité de ce qu'elle écrit, mais cela a à faire avec son écriture, et non pas avec le sujet. Il est impossible de retrouver l'ordre dans l'écriture seule : son insatisfaction veut dire qu'elle n'a pas pu écrire ce qu'elle avait voulu écrire, non pas qu'elle

¹² Il est important de noter que la narratrice n'écrit jamais « Simone de Beauvoir », mais toujours « S. de Beauvoir ». Cela pourrait bien indiquer sa liaison avec le personnage de S., qui est lié à l'écriture. Cela sera exploré de manière plus attentive par la suite.

n'ait pas présenté un discours qui rend amplement hommage à Beauvoir. Il n'y a rien de comparable entre son histoire et celle de Beauvoir et Sartre, mais elle éprouve les mêmes difficultés en écrivant au sujet de ses relations avec S. qu'avec son écriture au sujet de ses influences littéraires, et donc avec Simone de Beauvoir. Cet exemple est employé par la narratrice afin de démontrer au lecteur qu'il n'est pas possible de retrouver une seule vérité dans l'écriture : il s'agit d'une quête impossible. Rendre hommage à un auteur et la citer comme grande source d'inspiration est possible ; cela ne veut pas dire qu'on nie à son propre statut comme écrivaine.

Les références littéraires servent à marquer le temps dans le livre, un effort de la part de la narratrice pour s'identifier à un autre personnage d'un livre fictif, mais elle rejette une comparaison entre elle-même et celui qui est décrit. La première référence à un autre écrivain se trouve à la page 27 de *Se perdre* :

Il y a une semaine, je ne prévoyais pas l'embrasement. La phrase d'André Breton,

« nous fîmes l'amour comme le soleil bat, comme les cercueils claquent », à peu près.

Il y a donc l'implication que la phrase de Breton, même si elle est à propos de sa situation actuelle, n'est pas la phrase qui pourrait éclaircir son histoire : c'est une phrase qui contient une certaine mise à distance, surtout lorsque l'on considère que le style traditionnel d'Annie Ernaux présente très rarement un temps littéraire tel le passé simple. De la même manière, elle cite Tatiana Tolstaïa, écrivaine russe :

Tatiana Tolstaïa et ses « choses éternelles », sa façon de dire, comme Nathalie

Sarraute, je suis écrivain et je suis citoyen, les deux n'interfèrent pas... Mais d'elle, je

n'ai retenu vraiment que cela : des gestes « russes », secouer la main en

négligence/dérision devant son visage, et une expression indéfinissable que S. a

quelquefois. Je n'aime pas qu'elle parle avec dérision de son pays, « L'URSS est un vrai cadeau pour un écrivain » (tellement c'est terrible). (SP 62-3)

Dans cette citation, la narratrice présente deux énoncés d'un autre auteur, les deux ayant à faire avec sa situation actuelle. Le fait que la narratrice soit citoyenne et écrivaine en même temps est un thème central du livre.¹³ C'est bien cette citation qui est la seule qu'elle « ai[t] retenu[e] vraiment,» ce qui est étonnant vu l'importance de l'écriture dans son livre. Par contre, ce point est secondaire à la référence à l'URSS, le pays d'origine de S., qui a été décrit par Tolstaïa, et qui est maintenant l'obsession de la narratrice dans son texte, et en fait elle retient l'aspect de la citation qui est central à sa situation actuelle : son obsession avec l'URSS, l'étranger. Cela indique au lecteur qu'il ne faut pas forcément chercher à interpréter son écriture, mais simplement de l'accepter. Ce que le lecteur aurait cru être le point central d'une phrase ne l'est pas forcément. Ici, la phrase que le lecteur aurait cru être l'aspect central n'est pas ainsi, ce qui indique que la perspective d'écriture change au cours du temps. De la même manière qu'autrefois Simone de Beauvoir avait été une influence énorme sur elle, la narratrice est maintenant au-dessous de son écriture : ce n'est plus la citation de Sarraute à faire avec l'écriture qui est signifiante, mais elle s'intéresse plutôt à tout ce qu'il y a à faire avec son obsession, l'URSS. Il faut lire son livre et accepter chaque phrase telle qu'elle est présentée, sans imposer les idées préconçues au sujet de la narratrice. Afin de renforcer ce concept, la narratrice écrit :

Sentiment d'une intense bouffonnerie en regardant *Phèdre*, hier, dont une comédienne jouait tous les rôles (Claude Degliame). Cette représentation stylisée, hyper-choréographique, esthétique, de la douleur de l'amour n'est pas la mienne. Le texte, seul, nu, de Racine, l'est davantage. (SP 246)

¹³ Qui sera développé lors de la discussion du personnage de S. dans *Se perdre*.

Il faut donc apprécier le texte tel qu'il est présenté au lecteur et ne pas imposer un autre style sur le texte. La pièce de Racine « nue » contient tous les signifiants nécessaires, mais l'interprétation de la comédienne enlève à la pièce sa valeur littéraire. De la même manière, le lecteur devrait reconnaître dans le texte de la narratrice les éléments qui sont représentés et ne pas styliser ce qu'il lit, par exemple en rejetant un texte comme érotique. Il faut rester fidèle au texte afin de saisir le message, et non pas tenter de rechercher une interprétation du texte qui est contraire aux intentions de l'auteur, ou qui répond aux exigences d'un autre auteur ou genre littéraire.

Selon la narratrice, il faut toujours distinguer entre le personnage d'un livre et sa manifestation dans la vie du lecteur ; cette distinction sert à refléter l'acte de lecture de la part de ceux et celles qui lisent *Se perdre*. Au cours de la première moitié du livre, par exemple, la narratrice est en train de lire *Anna Karenine* de Tolstoy. Elle écrit en décembre 1988 à la page 72, « Cet après-midi, submergée par cela, « je suis comme Anna Karenine » Anna, folle de Vronski. » Elle aborde donc la relecture de ce livre à partir du mois de février, y faisant référence quatre fois au cours du journal, et finit sa lecture au moment qu'elle finit un de ses cahiers du journal (SP 110). Le 16 novembre 1989, lorsqu'elle téléphone à l'ambassade et apprend que S. est reparti en Moscou, elle écrit :

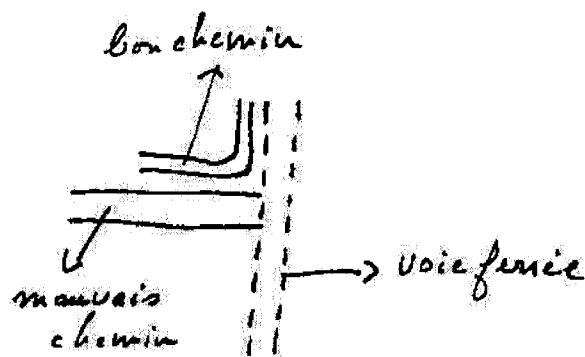
Il est parti hier soir à Moscou. Le pire est toujours sûr. Est-ce que, comme après la mort de ma mère, je vais être *mieux* au-dedans qu'au dehors? Je vais sortir de toute façon. Vivre *Anna Karenine*, c'était bien la plus stupide chose à faire. (SP 240-1)

Lorsqu'elle se rend compte qu'il est parti, elle rejette son abandon à la littérature qui a eu lieu au cours du livre, qu'elle a lu en même temps qu'elle poursuivait sa relation avec S. Cela veut dire que la réalité et la littérature se sont mélangées et sont devenues inextricablement liées

au cours du temps. Avec la séparation de S., il y a donc la reconnaissance des dangers de l'imposition de l'histoire d'un livre sur sa vie personnelle : c'est aussi l'avertissement de la part de la narratrice de ne pas tenter d'imposer une autre histoire sur son texte, parce que cela va mener au même type de souffrance qu'elle est en train de subir. Il faut traiter chaque événement comme étant unique, juste comme on devrait le faire avec toute œuvre littéraire. Son obsession avec la lecture de *Anna Karenine* symbolise un lecteur qui cherchera des similarités entre le livre d'Annie Ernaux et des livres classiques, ce qui nuit à l'appréciation de son écriture. Afin de rendre ces types d'erreurs plus clairs aux lecteurs, la narratrice explique à la page 246 :

« Rêvé d'un voyage en Turquie, en préparation : sans doute transfert de mon désir d'un voyage en URSS. Dans le rêve, j'essaie de revendre le collier de perles qui provient de la grand-mère de mon ex-mari. Puis j'essaie de rejoindre une route, plusieurs fois de suite je me trompe. J'arrive sur une voie de chemin de fer, que certains traversent, mais c'est très dangereux (est-ce en relation avec la fin d'*Anna Karenine*?) Je rebrousse chemin, un détour assez long pour reprendre le chemin correct (mais j'étais capable de me rappeler où commençait l'erreur de route). Le bon chemin est surplombé par la voie ferrée. »

Cette description d'un rêve symbolise l'erreur qui est faite par le lecteur. Afin de le rendre aussi clair que possible, la narratrice inclut même un diagramme dans son journal (SP 247) qui illustre les routes qui lui sont offertes, mais qui sont également les routes disponibles au lecteur :



À la voie du chemin de fer, il y a plusieurs personnes qui traversent, mais cela est dangereux : c'est une allusion à la fin de *Anna Karenina*, où Anna se suicide, et c'est le chemin qui est connu au lecteur ayant lu ce texte ; pourtant, ce n'est pas le bon chemin à suivre. Le bon chemin est celui qui est au-dessous du mauvais chemin, celui qui n'est pas connu par les lecteurs. Le bon chemin est celui qui évite le danger de ce qui est connu et ce qui est populaire : c'est la lecture qui ne recherche aucun lien avec d'autres livres. Les autres œuvres littéraires auxquels la narratrice fait référence sont en-dessous de son texte. Il faut savoir où séparer une œuvre littéraire de l'autre, et c'est bien à cause de cela qu'elle était capable de se rappeler où commençait l'erreur. Il faut passer par le mauvais chemin afin de rejoindre le bon chemin, qui est en dessous, et donc supérieur au mauvais chemin. C'est pour cette raison que la narratrice écrit, « Je suis réellement au-dessous de la littérature en ce moment. » (SP 258), et le fait que la narratrice ait ajouté le diagramme à sa propre écriture symbolise l'intimité et l'aspect unique de son travail à elle. Afin de comprendre son texte, il ne faut pas chercher ailleurs : il faut reconnaître l'influence des autres travaux, mais être capable de distinguer les qualités du livre individuels de chacun.

Comment apprécier l'écriture de la narratrice est un thème central de *Se perdre*. Il y a non seulement l'exemple de la fausse lecture de *Anna Karenina*, mais aussi de nombreux commentaires sur le monde de la critique littéraire qui reflètent l'attitude de la narratrice envers eux. Lorsqu'elle assiste à un congrès littéraire, sa réaction est la suivante :

Hier, pour la première fois, envie d'insulter les gens venus là, au Centre culturel, pour m'écouter. Leur dire : « Qu'est-ce que vous attendez ? Que venez-vous faire ici ? la messe culturelle ? Bande de cons, y a rien à voir et je n'écris pas pour vous, vieilles mémés cultivées de Suède. (SP 122-3)

Il faut reconnaître que, dans un premier temps, il y a plusieurs qui sont venus écouter la narratrice, prêts à saisir chaque mot. Son désir d'insulter les personnes qui y sont reflète son refus de se conformer à une certaine catégorie d'écriture – c'est-à-dire de répondre à une série d'exigences de leur part – en présentant le discours auquel ils s'attendent. L'emploi de la locution « messe culturelle » signifie que, selon elle, les spectateurs partagent une même idée de ce qui est juste, divin, et moral, concept intéressant lorsque le lecteur de *Se perdre* remarque que l'auteur considère le texte comme étant « quelque chose de *l'oblation*. » (SP 14), donc des gens qui ne pensent pas librement. Ce type d'unité ou messe culturelle se manifeste aussi lorsque la narratrice assiste à un colloque à l'Université de Prague, lorsqu'elle explique qu'elle retrouve « toujours les mêmes attaques contre le Nouveau Roman, évocation d'écrivains communistes ou assimilés. Peut-il en être autrement ? » (SP 125). Son recours à un langage vulgaire – « bande de cons, y a rien à voir » - signifie qu'elle reste fidèle aux mots qui, selon elle, expriment ses idées et ne répondent pas aux exigences des critiques. L'on pourrait dire aussi que *Se perdre* constitue son « insulte » aux gens : un livre qui est contraire à ce qu'on attendait lire d'un auteur respecté. Le registre vulgaire se conforme au vocabulaire que l'on retrouve dans le livre. Ce n'est pas pour les gens qui recherchent une sorte de

recette littéraire qu'écrit l'auteur : c'est un style qui reste fidèle à elle-même, influencé par d'autres, mais son écriture à elle. Elle recherche la reconnaissance de ceux et celles qui ont saisi le sens de son livre, qui retirent un plaisir de son texte pour ce qu'il est tout seul :

J'écris pour être aimée, mais je ne veux pas de *leur* amour, à eux, les lecteurs. Ainsi, je pourrais écrire dans un livre, directement, « Aimez-moi ». Comme J. Hallyday dans je ne sais plus quelle chanson. Et on m'aimerait certainement, la femme fragile d'*Apostrophes*, des conférences de Prague ou d'ailleurs, mais je ne désire que l'amour choisi, désiré par moi, et de préférence pour celui qui ne voit pas en moi l'écrivain. (SP 155-6)

Cela veut dire qu'elle ne veut pas être aimée parce que son écriture répond aux exigences d'un groupe de critiques, qui ne voit en elle que la femme fragile d'*Apostrophes*, mais par ceux et celles qui ne distinguent pas son écriture comme étant séparée d'elle-même. Son écriture reflète son être et sa passion dans la vie. Ce n'est pas une profession ou un simple aspect de sa vie, ce qui renvoie à la citation de Nathalie Sarraute, où elle exprime qu'elle est citoyenne et écrivaine, et les deux ne se confondent pas. Elle recherche l'amour du lecteur qui aura compris le rôle de l'écriture dans sa vie, ce qui mène à l'appréciation de son livre. Ce lecteur n'est pas forcément un critique, car l'appréciation de l'art n'a rien à faire avec sa profession. L'appréciation de son écriture peut avoir lieu n'importe où par n'importe qui, et ne se limite non pas au cercle intellectuel :

Je n'aime pas les conversations dites « intellectuelles », en fait, tellement remplies d'idéologie, de croyances, qu'elles sont infiniment plus fausses que les conversations banales du genre, « c'est dur de quitter un appart où l'on se plaît », que tout ce qui joue sur les sentiments, sur l'expérience. (SP 264-5)

L'appréciation de son écriture ne se limite non pas aux conférences, aux journaux, et aux émissions télévisées, où l'on retrouve des conversations lourdes de théorie, mais peut avoir lieu dans la gare, en domicile, ou à l'extérieur – ce qui est observé par la narratrice qui songe aux lecteurs qui lisent *La place* sur des bancs (SP 173). Les vérités qui sont exposées par les critiques n'éclaircissent parfois pas la vie au même niveau qu'une conversation franche entre amis, ou entre un écrivain et un lecteur. Son acceptation ou son refus ne lui est pas important. En ce qui concerne les maisons d'édition établies de France, la narratrice écrit la suivante :

Françoise Verny, hier soir, dit sur FR3 qu'elle n'a qu'un regret, celui de ne pas m'avoir prise chez Grasset (en 74?). Dans ce Divan d'Henri Chapier, elle ne cite que B.H. Lévy et moi (rapprochement détestable, mais éloigné dans les propos de Verny. De plus, celle-ci se vante d'avoir découvert B.H.L., moi elle me regrette, je préfère cette situation). (SP 274)

Dans le cas de Lévy, Françoise Verny semble le priver de la reconnaissance qu'il mérite en tant qu'écrivain puisqu'elle dit que c'est bien elle qui l'a découvert. Quant à Annie Ernaux, qui a été refusée par Jean Cayrol – lettre de refus qu'elle a gardée – elle préfère avoir été regrettée au lieu d'être reconnue comme un objet découvert par quelqu'un d'autre. Son écriture est ce qu'elle offre à ses lecteurs, que ce soit dans un travail de fiction, un journal intime, ou un journal d'écriture. L'interprétation n'est pas réservée aux critiques, puisqu'elle explique au sujet de son premier livre que « Moi seule je peux éclairer ma vie, non les critiques. L'arbre, l'obsession. » (SP 79) et que *Ce qu'ils disent ou rien*, son deuxième livre, est « bien plus profond [...] que la critique ne l'a dit. » (SP 48). Ce sont des phrases qui renforcent le fait que la narratrice ne cherche pas à se conformer aux exigences du monde critique, mais en même temps elle veut absolument en faire partie.

V « S. » : LE SPECTRE DES LECTEURS

Ce désir d'écrire et d'être lue par les critiques, et par un grand public, se manifeste surtout dans le texte en se servant du personnage de S. Ce personnage est présent à chaque page, ce qui sert à indiquer son importance.¹⁴ Ce n'est pas un personnage qui est fixe en ce qui concerne les détails de son caractère, ni de son apparence physique. Le lecteur apprend qu'il s'agit d'un soviétique, qu'il a trente-cinq ans, qu'il a les yeux verts, et qu'il ressemble à Alain Delon, une vedette française. Pourtant, son caractère évolue au cours du livre, présentant des actions qui paraissent contradictoires. Comme résultat, la relation entre S. et la narratrice ne retrouve jamais d'équilibre : la narratrice s'inquiète constamment, se demandant s'il va téléphoner ou non, ou s'il va venir faire l'amour avec elle. Une analyse systématique du personnage de S. démontrera qu'il n'est pas simplement un amant, mais qu'il représente le spectre des types de lecteurs qui s'engageront avec le texte d'Annie Ernaux, et également le spectre des non-lecteurs qui ne liront jamais son livre.

La relation entre S. et la narratrice est semblable à celle qui existe entre l'auteur et son lectorat dans un premier temps – elle cherche à lui plaire et à le convaincre de revenir encore et encore. Au cours du livre, la narratrice s'inquiète constamment des vêtements qu'elle porte, qu'elle soit toujours très bien maquillée et coiffée, ainsi que de la propreté de son domicile, le lieu de leurs rencontres sexuelles :

Peur de n'être pas assez belle, de ne pas lui donner assez de plaisir surtout. Mais si je n'avais pas toutes ces peurs, cela signifierait mon indifférence. (SP 59).

¹⁴ Il existe une présence similaire dans *L'étranger* de Camus, où le personnage de la mère de Meursault est présent à chaque page, malgré son décès avant le début de la narration.

La peur de la narratrice reflète aussi la peur de l'auteur de ne pas plaire à son lectorat. C'est une peur qui est tout à fait naturelle pour l'écrivain qui cherche à être lu et apprécié.

Pourtant, afin de plaire à son lectorat, il faut évaluer constamment la réception de son écriture et, par conséquent, il faut parfois changer ce qu'on présente dans ses textes : on voit ce souci de plaire dans les rapports entre la narratrice et S. Le cas de la narratrice est extrême : elle essaie d'être toujours plus « belle » chaque fois que S. la voit. Comme tout auteur, la narratrice sait qu'il faut aussi de l'imagination afin de créer de nouveaux scénarios avec son amant :

L'attendre avec plein de scénarios dans la tête (où faire l'amour, comment, etc.) et ne pas savoir s'il viendra. Ce gouffre – entre l'imaginaire, le désir et le réel – est invivable. (SP 80)

La liaison entre l'anticipation de la narratrice envers l'arrivée de S. et l'écriture est rendue claire par cette citation. Avant l'arrivée de S., la narratrice est en train de planifier comment ils vont faire l'amour et aussi où cela aura lieu et, de la même manière, l'auteur tente de plaire à son lectorat en imaginant de nouvelles intrigues pour ses livres, ainsi que de nouveaux formats et genres. Même en construisant de tels scénarios, il existe encore la possibilité que son écriture ne soit pas lue, ou bien que ces scénarios ne plaisent pas au lecteur. Lorsque l'écriture joue un tel rôle dans la vie de l'écrivaine, ce désir d'écrire et de plaire par l'écrit est une quête perpétuelle.

Entre la narratrice et S., il y a constamment des changements de dynamique et de réception, de sorte qu'il n'y a jamais d'équilibre : c'est la même structure et tension qu'il y a dans la liaison entre l'écriture de l'auteur et la lecture par son lectorat. Au cours du journal, la narratrice s'inquiète constamment de S. et s'il va arriver, jusqu'au point qu'elle ne peut rien

faire de sérieux entre le temps qu'elle apprend qu'il va venir et son arrivée. Entre les rencontres, elle fait des lectures et corrige les copies de ses étudiants, tout pour faire passer le temps, ses attentions étant dévouées entièrement à S. Elle a donc des journées qui sont consacrées entièrement à l'attente de S., pendant lesquelles elle est convaincue qu'il ne va pas lui téléphoner, et ensuite, au moment de son coup de téléphone, elle est sauvée et enfin capable de vivre encore. De plus, lors de leurs rencontres, S. est parfois distinctivement amoureux, et autrefois ivre et même violent. La relation entre auteur/lecteur est toujours un cycle en évolution constante : les interactions avec S. lors de leurs rencontres servent à démontrer la variété de types de relations qui sont possibles entre le lecteur et son texte, qui sont produits par l'auteur ; de plus, il est même possible qu'un lecteur fasse la même chose avec plusieurs textes du même auteur. Il n'existe aucun point auquel un lecteur est certain d'avoir tout compris et d'avoir tout lu ; de plus, il est possible qu'un lecteur abandonne la lecture d'un livre à n'importe quel point. Il n'existe pas de point d'équilibre où le lecteur et l'auteur sont satisfaits : l'auteur n'est jamais satisfait que son texte soit lu et compris, et le lecteur n'est jamais certain d'avoir compris le livre qu'il vient de lire. S. n'est donc pas le représentant d'un certain lecteur, mais il représente n'importe quel lecteur potentiel qui, à un moment donné, pourrait présenter les mêmes caractéristiques de lecture qui sont présentes chez S. L'auteur cherche toujours à bien écrire et à être lu, et le lecteur cherche toujours son propre plaisir jusqu'au point de la jouissance : mais ce désir ne sera jamais satisfait.

Le lecteur qui lira et *Se perdre* et *Passion simple* fera automatiquement le portrait du personnage de S. en consultant les deux livres en même temps ; cette comparaison est le type de lecture souhaité par l'auteur. Comme on l'a vu, dans *Passion simple*, l'amant est présenté avec moins de détails que dans *Se perdre*, et en cherchant des détails, le lecteur est tenté non

pas de lire *Se perdre* du début jusqu'à la fin, mais aussi de comparer des détails de l'amant de *Se perdre* (S.) avec celui de *Passion simple* (A.). Le compte du nombre de fois que S. est venu la voir chez elle et les références à des activités qui ont eu lieu avant la date courante et qui ont déjà été décrites encouragent le lecteur à relire les extraits précédents qu'il avait déjà lus afin de retrouver les différences.¹⁵ Au cas de *Se perdre*, comme on l'a déjà vu, le titre implique la notion de dualité de lecture par l'homonyme de « cette paire », qui fait sans doute référence à la paire de livres qui ont besoin l'un de l'autre. De plus, en se servant de plusieurs autres références littéraires au cours de son livre, la narratrice souligne l'importance de lire beaucoup afin de saisir l'essentiel de la vie qui est, comme son livre, une course où il faut parfois répéter et rebrousser le chemin. Ce n'est qu'en comparant constamment ce qui est en cours avec ce qui a eu lieu que la compréhension puisse s'éclaircir, ce qui explique pourquoi S. est décrit en ajoutant de petits détails au cours du livre, qui invitent des comparaisons à un autre livre ; de plus, la raison pour laquelle la narratrice fait des comparaisons – qui sont parfois fausses – avec d'autres interactions qu'elle a eues avec lui c'est parce que c'est le même type de travail qu'elle recherche chez son lecteur.

S. représente aussi à la fois la lecture typique d'un critique. Au cours du livre, la narratrice s'inquiète constamment de la réception qu'elle recevra de la part de S., qui vient régulièrement chez elle pour faire l'amour, acte toujours dirigé par la narratrice. Le but de la narratrice est surtout de lui plaire, et elle éprouve une grande tristesse en remarquant qu'en fin de compte son amant ne comprend rien au sujet d'elle-même, et qu'il s'intéresse très peu

¹⁵ Il sera élaboré par la suite comment de petits détails sont changés d'un jour à l'autre afin de capturer l'intérêt du lecteur attentif : par exemple, le changement du dialogue prononcé par S. lors d'une rencontre sexuelle et aussi le nom de sa femme, qui change entre Maria et Macha au cours du livre.

à elle. La narratrice remarque plusieurs fois qu'elle croit qu'il revient si souvent parce qu'elle baise bien et parce qu'elle est renommée:

Je ne suis rien d'autre pour S. qu'une femme connue, qui baise bien, donc visitable de temps en temps. Aucun attachement là-dedans. (SP 152)

Par contre, Ernaux en tant qu'auteur recherche constamment l'appui de ses critiques, puisqu'elle veut appartenir à leur cercle littéraire, mais refuse pourtant de se conformer à ce qu'elle voit comme leurs exigences. S. en tant que diplomate russe en France représente lui-même un membre du cercle intellectuel dont elle veut faire partie. Elle saisit chaque occasion d'assister à des réceptions à son lieu de travail, l'ambassade russe, ainsi qu'à d'autres réunions et soirées culturelles. Lors d'une invitation provenant de S., elle explique :

Il est évident que j'ai accepté d'aller ce soir au dîner de l'Élysée pour S. Me faire valoir à ses yeux dans l'ordre qui est le sien, la gloire visible. (SP 41)

Ce n'est donc pas son ordre à elle, mais une autre culture qui domine lorsqu'elle quitte chez elle pour passer la soirée avec S. Dans ce milieu, elle comprend très peu de ce qui arrive, surtout lorsqu'elle assiste à des soirées à l'ambassade russe lors de la présentation d'un film russe, dont elle comprend très peu. Lors d'une soirée, elle raconte son expérience,

J'essaie davantage de comprendre le russe que de suivre l'histoire. Sa femme est à coté de moi. Je ne « sens » rien, sinon une espèce de curiosité, mais les quelques paroles qu'ils échangent tous les deux me relèguent à ma condition d'étrangère – doublement. (SP 129)

Elle sait qu'elle n'appartient pas à ce milieu, mais elle veut absolument y être. Entourée par des personnes ayant des responsabilités culturelles et politiques envers son pays et d'autres, elle se sent légitimée d'une certaine manière, mais en regardant le film elle se rend compte qu'elle est étrangère, qu'elle ne parle pas la même langue que ceux et celles qui l'entourent :

cela se reflète dans son livre, dans lequel elle présente une langue qui est différente de celle de ses contemporains, et qui ne se conforme pas aux standards des artistes et des diplomates qui sont souvent présents à l'Ambassade. Bien que sa reconnaissance par les critiques soit importante, ce n'est pas son monde à elle. Chez elle, la narratrice peut essayer d'imposer sa propre langue sur S., le représentant du lecteur, mais elle ne fera jamais partie de son monde. Ce conflit représente la lutte de l'auteur à la fois d'être lue et comprise par le monde critique, mais aussi son effort d'y appartenir à ce même monde qui lui semble étranger

La narratrice est au courant du fait qu'en fin de compte les intellectuels et les diplomates comprennent très peu de ce que signifient ses livres. Certains critiques voient dans ses écrits plus récents les éléments pour lesquels elle a été reconnue au début de sa carrière, ce qui limite sa capacité de s'exprimer de manière encore plus artistique. Elle veut donc préserver l'appui des critiques, mais elle aimerait qu'ils tentent de comprendre la valeur de ses textes. En regardant S., le représentant parfois du lecteur critique, elle observe :

Quand il s'est rhabillé dans le bureau, en regardant son dos, ses fesses, je me sentais prise de cette déréliction, ce dépérissement plutôt, qui conduit à la haine, d'avoir perdu autant de temps (depuis mars, la fin de mon cours sur Robbe-Grillet) pour un homme qui ne voit en moi qu'un cul et un écrivain connu. Installé à mon bureau, il essayait de lire ce que j'ai écrit, que j'insérerai peut-être dans ce que je n'ai pas encore entrepris. (SP 212)

S. porte toujours des vêtements de marques renommés (cravatte Cerutti, pantalon Ted Lapidus, SP 36, par exemple) : « Il se rhabille, ça dure très longtemps – il a vraiment bu – et il énumère toutes les marques de ses vêtements...même pour les chaussures » (SP 77). Ces vêtements représentent l'institution culturelle dont il est le symbole : le fait qu'il passe en

revue toutes les marques de vêtements suggère qu'un lecteur a lu tous les grands auteurs. Le fait qu'il s'habille toujours de ces types de vêtements indique qu'il lui est impossible de se séparer de leurs idées et influences. Même en faisant l'amour, il garde toujours ses chaussettes: cela représente son incapacité de se séparer de l'établissement et d'apprécier ce qui est présenté par la narratrice, qui est nue. Lorsque la narratrice l'observe en se rhabillant, elle se rend compte du fait qu'il ne va jamais la reconnaître comme l'écrivaine qu'elle est, que son intérêt se porte sur lui-même. Lorsque la narratrice pense à S., elle le voit tout nu, et elle rêve qu'il enlève ses chaussettes lorsqu'ils font l'amour :

Quand ai-je rêvé qu'il enlevait ses chaussettes pour faire l'amour ? Le sens de ce rêve est clair : je suis sûre qu'il a une autre femme (laquelle supporterait qu'il garde ses chaussettes !!) Hésitation entre deux hypothèses : 1) il n'a plus aucun désir de continuer notre relation – 2) Il m'appellera très naturellement quand il aura le temps ou le désir de me voir. (SP 150)

Malgré qu'il garde toujours ses chaussettes, la narratrice veut absolument qu'il continue de lui rendre visite. Le fait qu'il a une autre femme – peut-être un autre écrivain – semble peu important s'il continue de lui téléphoner et de venir la voir : la narratrice veut l'appui des critiques, et son acceptation indique qu'elle préfère être mal lue et comprise par eux que de ne pas être lue du tout. Afin de s'intégrer dans ce monde, la narratrice tente d'apprendre le russe, la langue de S., afin qu'elle puisse communiquer avec son amant sans avoir à craindre des difficultés de traduction de sa part. Elle se rend compte cependant de la folie d'apprendre une autre langue afin d'être comprise par quelqu'un qui ne s'intéresse pas à la comprendre. Lorsqu'elle lui parle en russe, elle entend ce qu'elle ne voulait pas savoir:

Il a fallu que le goût de savoir, c'est-à-dire celui de la destruction, survienne comme un vieux démon, je lui dis : « *Ya tebya lioblion.* » [Je t'aime.] Il me répond en russe, je

ne comprends pas, lui fais répéter : « Seulement Macha ? – Oui. » Alors je réponds : « C'est pourquoi je te quitterai. Mais tu n'auras pas de chagrin, parce que tu es trop fort. » Il répond encore : « Oui. » (SP 175)

Dans cet extrait, lorsque la narratrice se sert de la langue de son amant, elle est rejetée. S. n'aime que Macha, sa femme. La narratrice se rend compte également du fait que S. va la quitter, tout comme le lecteur qui refuse de terminer la lecture. Ses efforts pour parler sa langue ne servent à rien : comme lecteur, il est certain de partir à un moment donné et la narratrice, à son tour, sentira obligée de le quitter, même si elle ne le ferait jamais. Même si la narratrice renonce à de nombreux critiques au cours du livre, il est quand même important d'être incluse dans les revues, ce qui veut dire qu'elle a une certaine valeur à leurs yeux.

Malgré l'impression que S. représente à la fois le lecteur critique ou le non lecteur, il représente également le lecteur qui sera formé par la narratrice au cours de leur liaison amoureuse – la formation étant représentée par leurs relations sexuelles. Bien que ce soit la sexualité du couple qui semble dominer les pages de *Se perdre*, la narratrice explique que lors de leur première rencontre à Leningrad :

A Leningrad, il était très gauche (par timidité ? ou relative inexpérience ?). Il le devient de moins en moins, donc serais-je en quelque sorte une initiatrice ? Ce rôle m'enchant, mais il est fragile, ambigu. (SP 28)

Lors de leur première rencontre, S. démontrait une inexpérience considérable dans les rapports sexuels. De plus, lors de cette première rencontre, elle a voulu recracher le sperme de S. dans le lavabo (SP 148). Au cours de leur relation, leur amour physique a suivi une évolution considérable, même si c'est toujours la narratrice qui les dirige, ou les écrit : « C'est moi qui dirige, mais selon son désir. » (SP 26). De la même manière, elle cherche à enseigner

à son lecteur comment lire ses textes, cherchant toujours à lui plaire. En présentant de nouvelles positions sexuelles à S., elle reflète les nouvelles stratégies de lecture qui sont possibles chez son lectorat qui a tendance à lire de manière traditionnelle, ou missionnaire. Elle cherche à apporter à ses lecteurs ces nouveaux plaisirs, comme elle le fait avec S, lorsqu'elle écrit, « Découverte (mais c'est toujours moi...) de nouveaux plaisirs. » (SP 103). Ces nouveaux plaisirs ne sont possibles qu'en collaboration entre le lecteur et l'auteur, mais les deux doivent être prêts à abandonner leurs techniques traditionnelles – de lire et d'écrire – afin de les découvrir. Une raison pour laquelle la narratrice a voulu coucher avec S. c'était parce qu'il était plus jeune qu'elle, ce qui représente la possibilité de former une nouvelle génération de lecteurs :

Je ne pensais pas du tout, à Leningrad, que cette jeunesse de S., par rapport à moi, m'apparaîtrait comme désirable. Elle n'était alors que très maladroite, insatisfaisante pour une nuit passagère. Cette « qualité » a pris de plus en plus d'importance... (SP 155)

D'autre part, la narratrice explique que la jeunesse de S. lui permet de se rendre ses « vingt ans vécus dans la honte » (SP 171), ce qui reflète le fait que son effort pour former un nouveau lecteur veut dire qu'elle n'écrit plus selon les standards acceptés. De la même manière, le mariage est aussi un standard qui est rejeté par la narratrice : la liaison entre S. et la narratrice est même criminelle, puisque S. est marié. La narratrice se met ensuite à enseigner son nouveau jeune étudiant, S., le nouvel ordre. Au début de leur liaison, « Il ne sait pas détacher les jarretelles. » (SP 78), mais quelques pages plus tard, « Il sait maintenant détacher les jarretelles. J'écris cela parce que, plus tard, c'est cela qui sera important, ce détail. » (SP 86). Malgré le fait qu'il est marié, il n'a jamais appris à faire l'amour comme il le fait avec la narratrice, qui lui présente une nouvelle série de possibilités, et lui apporte un

bonheur qu'il n'avait pas connu auparavant. Quant au lecteur, il pourra découvrir les mêmes types de possibilités de lecture en permettant à l'auteur de les lui enseigner :

En un mois, nous sommes passés de l'amour mal fait à une sorte de perfection, enfin, presque. Il résiste au sentiment, et il le faut – que ferais-je d'un homme qui voudrait changer ma vie – mais pas à l'attachement sensuel. Plus désireux maintenant de « donner », comme moi j'ai envie de donner, bien qu'il conserve une certaine brutalité significative d'un manque d'expérience. Impression qu'il découvre vraiment ce que peut être l'amour, qu'il désire *tout* faire (ainsi sa demande à propos de faire l'amour entre les seins, mes seins). (SP 36)

S. est donc prêt à découvrir de nouvelles techniques de l'amour. Il apprend aussi à donner pendant ses relations sexuelles, comme fait le lecteur lorsqu'il réagit au travail d'un auteur. Le modèle présenté ici par la narratrice représente la relation idéale entre l'auteur et le lecteur : ce n'est pas une relation où l'auteur écrit afin de donner du plaisir à son lecteur, mais de sorte qu'il y ait une communication constante entre auteur et lecteur, dans laquelle les deux éprouvent un plaisir presque érotique:

Pour la première fois, hier, nous avons trouvé le rythme commun absolu. Je ne l'avais jamais trouvé avec personne. (SP 136)

Le rythme commun absolu suggère une concordance parfaite de motion, et aussi une concordance de désir et de la jouissance. S., maintenant bien formé par la narratrice, semble avoir saisi l'intention de la narratrice, comme il est possible pour le lecteur de le faire avec le texte de *Se perdre*. La liaison entre la formation de S. et la formation du lecteur est distincte, mais la narratrice tente de rejoindre les deux modèles de formation :

On a fait l'amour sur mon bureau (c'est moi qui l'ai voulu) pour la première fois et la dernière. (SP 232)

Le bureau représente son lieu d'écriture, le lieu de la création littéraire. En faisant l'amour sur ce bureau, la narratrice fait de S. une partie de son processus d'écriture, enlevant la séparation qui existe entre la vie personnelle de l'auteur et son histoire écrite sur papier. De plus, la narratrice note que c'est la première fois et aussi la dernière fois qu'ils font l'amour sur le bureau. La notion de la dernière fois est constante au cours du texte, puisque la narratrice sait dès le début que S. ne va pas rester, et qu'un jour il va retourner à sa femme dans son pays et ne plus lui téléphoner pour faire l'amour. Pourtant, cette fois-ci, c'est effectivement la dernière fois que la narratrice fera l'amour avec lui, et le fait qu'elle a voulu qu'ils fassent l'amour sur le bureau indique le point culminant de leur relation. L'acte de faire l'amour symbolise l'unification de deux mondes qui semblaient être séparés au cours du livre – le monde de l'écriture et le monde du lecteur. En faisant l'amour avec S. pour la dernière fois au lieu où elle écrit ses textes, la narratrice démontre l'importance de la dynamique qui existe entre écriture et lecture, et le fait que le processus d'écriture et de lecture soient liés. Il n'y a pas de séparation entre les deux activités. S. signifie pour elle « ce principe, merveilleux et terrifiant, de désir, de mort et d'écriture. » (SP 15). Elle ne peut arrêter son enseignement de S. de la même manière qu'elle ne peut pas s'arrêter d'écrire, même s'il faut toujours répéter les mêmes leçons. Pour cette même raison, Annie Ernaux a fait publier *Se perdre*, presque la même histoire que *Passion simple*, parce que son lectorat – même les critiques – n'a pas saisi la signification de l'œuvre. Le livre a été lu de manière linéaire ou militaire :

Soulever, au moins, cette ombre qui s'est couchée sur moi depuis huit mois, ce doux Soviétique aux yeux verts, à qui j'ai appris à faire l'amour autrement qu'en cosaque.

(SP 146)

Autrement dit, le livre a été lu brutalement, suivant le même style de lecture que celui qui ne fait l'amour que de manière violente, sans désir, et sans amour. Ernaux est au courant du fait que la majorité de ses lecteurs continueront de lire son écriture de cette manière, sans avoir saisi la complexité de son écriture. Malgré cela, S. représente la possibilité de l'apprentissage de la lecture, représenté dans le livre par l'évolution sexuelle.

Malgré son échec avec S., un dernier personnage mentionné indique que l'auteur n'a pas complètement perdu espoir vis-à-vis son lectorat – B., le « charmant jeune homme », représente la possibilité d'une bonne lecture. Lors de son apparence dans le texte, la narratrice explique :

B., le charmant jeune homme de l'été 88 (deux ans bientôt), passe à la maison jeudi soir, les fantasmes m'ont repris, au point de mal dormir, d'imaginer le possible, plutôt impossible (ne vient-il pas que pour ses « nouvelles », le désir d'être édité ?). [...] Au téléphone, sa voix un peu tremblante, émue, quelle douceur, mais c'est simplement que je l'impressionne. A moins qu'il n'ait aussi quelque désir qu'il ignore. Avec lui, c'est l'espérance – trop attachante hélas – d'une initiation vague. (SP 281)

Ce charmant jeune homme a été une occasion ratée il y a deux ans. En tant que jeune lecteur, il est intimidé par la narratrice, qui est renommée. Au début, elle le rejette comme elle le ferait d'un lecteur critique cherchant à faire son nom grâce à la publication d'un entretien avec elle ; pourtant, ayant perdu S., elle pense maintenant aux possibilités avec lui – c'est-à-dire la possibilité qu'il puisse être formé. Le fait qu'il est jeune veut dire qu'il est relativement innocent et qu'il n'a pas encore formé ses idées au sujet de ce que veut dire la littérature :

Le charmant jeune homme est venu, très ému, et j'ai pensé qu'il avait fantasmé lui aussi, ou pensait que j'avais envie de lui et qu'il devait « y passer » (c'est moi qui domine ici). Atmosphère très lourde, troublée, puis la force de parler, tout cela se dissipe. Au fond, je ne le trouvais plus désirable, trop fouine, jeunot, et j'ai du travail avant Apostrophes. Il est resté trois heures passées. Au moment de partir, il me dit que sa nana est au ski. Trop tard. Je le ramène à la gare, au moment de nous dire au revoir, j'ébauche une caresse sur son bras, mal. C'est mieux que rien : de quoi alimenter son trouble. Perversité légère. Je suis sûre qu'il fait très mal l'amour. Dans le fauteuil, à un moment, il se lève : « Excusez-moi, j'ai une crampe! » J'ai envie de rire, « tirer sa crampe... ». (SP 284)

Le fait que le charmant jeune homme semble être séduit par la narratrice signifie qu'il s'intéresse à la lire et à la comprendre, bien que la narratrice soit convaincue qu'il ne sait pas bien faire l'amour. Pourtant, il existe encore la possibilité qu'elle lui enseigne à faire l'amour, ou à lire, et alors elle continue ses avances, même si elle « ne pourrai[t] faire des avances à B. qu'ivre. » (SP 274). On comprend alors qu'elle ne cherche pas forcément celui qui sait bien faire l'amour, ou celui qui sait déjà bien lire, mais celui qui est prêt à apprendre un nouveau style de lecture qui ne se conforme pas aux normes. L'inexpérience de B. en faisant l'amour ressemble à son inexpérience dans la lecture, le point de départ d'une relation entre la narratrice et l'homme. B.¹⁶ est resté pendant trois heures en parlant avec la narratrice, sûrement intimidé par sa présence. Le langage employé par la narratrice lorsqu'elle évoque le registre vulgaire en disant « tirer sa crampe » signifie qu'elle n'a aucune intention de se présenter comme l'écrivaine propre et professionnelle. Elle éprouve un désir d'un jeune homme qui a déjà une copine qui est sans doute plus jeune qu'elle-même, et il fera l'objet de

¹⁶ Même les lettres employées pour signifier cet amant de la narratrice a un lien avec des écrivains connus. « S. » et « B. » constituent le prénom et le nom de famille de Simone de Beauvoir.

ses fantasmes au cours des prochains jours. Elle lui envoie une lettre après quelques jours, à laquelle elle ne reçoit pas de réponse. Pourtant, elle rêve un soir qu'elle reçoit un coup de téléphone de lui :

...infiniment tremblant comme l'autre fois. Mais il me reprochait violemment mon geste de l'autre jour. Je pense qu'en effet il n'a aucun désir à mon égard, puisque ma dernière lettre est restée sans appel. (En fait, j'écris cela en espérant le contraire, qui est aussi possible : il ne sait pas comment procéder, « s'avancer ».) (SP 291)

Le fait qu'il reproche son geste – la caresse sur son bras – reflète la réaction de la plupart des lecteurs d'Annie Ernaux avant *Passion simple*, un recul devant le contenu explicite et vulgaire. Pourtant, elle espère le contraire – qu'il soit intrigué par le comportement de la narratrice et qu'il veuille absolument poursuivre sa relation avec elle. Ce sera le tour de la narratrice de lui enseigner comment avancer, ce qui le rend attirant à son égard. Elle écrit que « Le petit B. est, lui, dans l'ordre du possible, encore. » (SP 289), ce qui indique que malgré sa perte de S., il existe encore la possibilité que l'auteur soit reconnue pour son écriture, et aussi qu'elle continuera de chercher de bons étudiants à qui elle pourra enseigner le nouveau type de lecture qu'elle recherche.

Se perdre sert aussi à démontrer la relation typique qui existe entre l'auteur et le lecteur pendant la lecture ; ce dynamique se reflète surtout dans les relations sexuelles entre la narratrice et S. Lors de leur première rencontre à Leningrad, les deux font l'amour contre le mur, les lumières fermées. Lors de leur deuxième rencontre, la narratrice explique :

Dans l'entrée, nous nous caressons. Il me désire tellement que je m'agenouille et je le fais jouir avec la bouche, longuement. Il se tait, puis murmure seulement mon

prénom avec son accent russe, comme une litanie. Mon dos contre le mur, le noir (il ne veut pas de lumière), la communion. (SP 18)

C'est ce type d'amour physique qui est présent pour la plupart dans *Se perdre* : S. cherche surtout à ne pas regarder la narratrice lorsqu'ils sont en train de faire l'amour. La narratrice adore entendre son prénom prononcé dans l'accent russe, et elle est contente de lui fournir du plaisir. L'acte de faire l'amour de cette manière reflète encore l'action d'une lecture typique du livre : le lecteur recherche un plaisir du texte de l'auteur sans avoir à la regarder de trop près, mais simplement de retrouver le plaisir qui est fourni par le texte. Pendant l'acte de la fellation décrite ci-haut, S. ne regarde pas la narratrice dans les yeux, mais la reconnaît en murmurant son prénom. Il affirme aussi qu'elle sait très bien faire l'amour. Cependant, la narratrice se demande pourquoi il évite de la regarder, ce qui a été le cas depuis Leningrad :

Que signifie depuis le début, Leningrad, le désir de faire l'amour dans le noir ? Il ferme aussi toujours les yeux. Sauf quand je lui caresse le sexe avec ma bouche, il se soulève pour voir, si je lève les yeux, il détourne les siens aussitôt. Est-ce cela la honte, le refoulement ? (SP 75)

La narratrice est cachée dans cet extrait, tout en fournissant à S. un plaisir sexuel. Lorsqu'elle lève les yeux pendant la fellation, il évite son regard : cela reflète l'action du lecteur qui ne cherche que son propre plaisir à lui, sans regarder l'auteur de près, qui est la relation standard entre l'auteur et le lecteur. Au cours du livre, la narratrice tente d'enseigner à S. comment mieux faire l'amour, toutefois en restant cachée :

Il aime tout ce qui met en valeur sa virilité et son narcissisme (le branler par-derrrière, il regarde ma main, je suis invisible), découvrant l'érotisme, la possibilité de l'érotisme. (SP 103)

S. est en train de découvrir les possibilités qui existent dans une relation sexuelle – possibilités qu'il n'avait jamais explorées avec sa femme. La liaison est faite ici entre l'écriture et l'amour encore une fois : la main de la narratrice qui branle par derrière reflète l'action de l'auteur sur le lecteur ; elle écrit avec sa main sans être vue par le lecteur pendant le processus d'écriture. Comme S., le lecteur retire un plaisir de l'action manuelle de l'auteur, et dans ce livre, il a l'impression qu'il est en train de regarder la main de l'auteur qui écrit le texte. L'action de regarder le processus de l'écriture signifie que le lecteur est en train d'apprendre pour la première fois de nouvelles possibilités de lecture. En branlant le lecteur par derrière, elle met en valeur son narcissisme en lui fournissant un texte avec des détails sexuels qui permettent au lecteur de se mettre à la place de S., mais le vrai plaisir se trouve dans la lecture de son livre où la narratrice est cachée :

Après, j'ai pensé qu'elle [la mère de la narratrice]¹⁷ n'avait jamais peut-être connu cela, tout ce que ma main (droite, pour éviter toute allusion de mariage, vis-à-vis de S.) a fait dans l'amour. (SP 176)

Encore l'écriture et l'amour se confondent dans cet extrait. La mère de la narratrice avait « toujours stigmatisé » (SP 176) l'acte de faire l'amour, et la narratrice songe au rôle de sa main droite dans l'amour. La narratrice se sert de sa main droite non seulement pour branler S. par derrière mais aussi pour écrire ses textes, ce qui est fait pour fournir du plaisir à son lectorat. L'action de faire l'amour a été toujours cachée de la mère de la narratrice, mais fournissait un plaisir non seulement à la narratrice mais aussi à celui avec qui elle le faisait; de la même manière, l'écriture fournit un plaisir à la narratrice ainsi qu'à celui qui lit le texte. En

¹⁷ La liaison entre la mère de la narratrice reflète le parallèle qui existe entre elle-même et S : sa mère était fascinée par l'écriture de sa fille mais ne la comprenait pas de la même manière que S. semblait apprécier son travail n'ayant aucune idée de ce qu'elle signifie à la littérature française. La mère de la narratrice et S. ont aussi été le sujet de deux livres de l'auteur, les deux étant la même histoire racontée d'une perspective différente. Ces livres ont été des actes d'amour – envers le sujet des livres, et aussi dans l'acte d'écrire les textes.

faisant guise de s'exposer complètement dans ses textes, l'auteur réussit à donner et à recevoir du plaisir dans son écriture comme elle le fait dans l'amour avec S. :

Nous avons un accord profond. J'aime les positions de soumission où il me domine complètement, me voit de dos et je ne le vois pas, idem la fellation. Tant de peine, encore, à rassembler le souvenir de son visage – et je le perdrai. (SP 192)

Ces positions reflètent la dynamique qui existe entre l'auteur et le lecteur puisque les deux ne se voient pas pendant le processus de l'écriture, ni pendant l'acte de lecture. Bien que la narratrice explique qu'elle ne voit pas S. pendant ces actes d'amour, il est aussi vrai que S. ne voit pas le visage de la narratrice, tout simplement son dos. Il y a donc très peu d'interaction émotionnelle entre les deux pendant l'amour physique. La narratrice lui enseigne à faire l'amour avec les lumières et les yeux ouverts :

Je lui demande, « tu aimes [ce que je fais en ce moment] (sic) ? ». Il a un sourire, un air, impossibles à qualifier, d'exultation. Le seul progrès, la lumière, les yeux ouverts. (SP 119)

Même ici, par contre, il n'y a pas de communication directe entre les deux, la narratrice tentant de retrouver sa réponse en analysant son sourire en faisant l'amour. Le fait que les lumières et les yeux sont ouverts ne change pas le fait que leur interaction est limitée. L'auteur fait la même chose avec le lecteur, lorsqu'elle « met les lumières » en faisant guise de présenter un journal intime, et donc d'éclaircir son processus d'écriture. Pourtant, la dynamique établie entre l'auteur et le lecteur ne change pas, et que c'est au lecteur de décider qu'il veut la changer. Plus tard, S. devient de plus en plus agressif et de plus en plus ivre lors de leurs relations sexuelles. La narratrice explique :

[I]l me prend par les cheveux, de ses deux mains, comme s'il agissait de nattes, et les tire doucement pendant la fellation. On se regarde beaucoup. Dans la chambre, il paraissait ne plus fuir la glace, mais la rechercher. (SP 177)

Dans le cas de S., lorsqu'il commence à regarder la narratrice, il devient aussi violent, ne pensant qu'à lui-même. L'acte de l'amour est encore ici la fellation, acte qui suggère la domination de S. qui évite le regard direct, et ce ne sont que la fellation et la sodomie qui sont mentionnées comme les actes sexuels qui ont lieu dans le livre, puisqu'il n'y a aucune mention de pénétration¹⁸. Les deux actes évitent la communication directe : pendant la fellation, la narratrice ne peut pas parler, et pendant la sodomie, ils ne se voient pas face à face. De plus, S. recherche la glace, et donc le plaisir érotique de voir une femme soumise à lui aussi bien que le plaisir de se regarder. Il a l'impression qu'il regarde un film pornographique avec des acteurs anonymes. Il n'accorde pas à la narratrice le même plaisir en retour, n'embrassant le sexe de la narratrice que deux fois au cours du livre (SP 129). Il ne voit pas la narratrice telle qu'elle est, mais comme objet de passion, et donc non pas reconnue pour l'écrivaine qu'elle est. La narratrice évoque ce sentiment lorsqu'elle raconte :

Rêvé de S. à Yvetot, le petit déjeuner dans la cuisine. Je lui fais une tartine et je lui demande si sa femme fait de même : oui. Je l'embrasse et le caresse, il a envie de moi, nous montons dans ma chambre. Ma mère est là, dans la « petite chambre » en haut de l'escalier, à se laver. Mécontentement de S., qui doit passer devant elle pour me suivre dans ma chambre. (SP 258)

Le fait que S. ne veut pas suivre la narratrice dans sa chambre à cause de sa mère indique qu'il ne veut pas reconnaître les origines de la narratrice mais préfère la voir comme objet sexuel. Le retour à Yvetot, lieu de naissance de l'auteur, signifie l'impossibilité de nier à ses

¹⁸ Bien que l'on presume que S. et la narratrice font l'amour aussi de manière traditionnelle.

origines, et le fait que le rêve a lieu à cet endroit signifie que S. ne cherche pas à comprendre la narratrice, mais la voit simplement comme actrice pornographique. Le lecteur lit le livre d'une manière semblable, fixant l'auteur comme fournisseur du plaisir, oubliant ses origines et refusant de lui accorder son mérite comme écrivaine, ne voyant en elle que quelqu'un qui sait bien écrire :

Qu'il veuille me voir ne signifie pas qu'il ne soit pas las de nos relations. Il les *entretient* peut-être seulement, parce que je suis « écrivain ». (SP 134-5)

Le lecteur du livre ne recherche dans le livre qu'une bonne histoire qu'il ne finira peut-être même pas. Il ne cherchera pas à comprendre le texte, mais simplement pour la catharsis de la littérature qui lui est fournie par l'auteur.

L'auteur de *Se perdre* présente un texte qui est aussi fragmenté que la vie, et qui reflète aussi le style de lecture qui devrait être abordé par le lectorat. Sous guise du journal intime, le lecteur a l'impression qu'il lit le livre pendant que l'auteur est en train de l'écrire, ce qui enlève toute notion d'un livre construit : c'est un travail en progrès, comme la vie, qui suscite l'engagement et l'interaction avec un texte vivant. Une entrée du journal entraîne la suivante, et lorsque la narratrice relit ce qu'elle vient d'écrire, elle se met de nouveau à écrire ; elle répond à sa propre écriture par l'écrit. La narratrice ne présente pas un texte magistral où elle joue le rôle de savante, bien qu'elle soit bien capable de le faire en tant que professeure de littérature. Elle est plutôt en collaboration avec son lecteur, qui réagit avec le texte de la même manière que la narratrice le fait elle-même en écrivant au jour le jour ses pensées. Au cours du livre, l'écriture signifie donc une action réciproque dans un premier temps entre l'auteur et le texte, puisque l'on voit que la narratrice modifie constamment la stylistique et ses perceptions en réponse à sa propre écriture. En faisant cela, elle montre à ses lecteurs

comment ils devraient aborder la lecture de son livre : eux aussi devraient réagir à l'écriture – répondre au texte, afin d'établir un dialogue entre le livre et le lecteur. Ce n'est qu'en répondant au texte dans les marges, que ce soit en annotations, ou en recopiant le texte que le lecteur pourrait dire qu'il s'engage avec le livre. George Steiner, dans *No Passion Spent*, explique ce phénomène :

It is the full engagement which is the sum of the varying modes of response: marginalia, annotation, textual correction and emendation, transcription. Together these generate a continuation of the book being read. [...] This response will range from a facsimile – which is total acquiescence – and affirmative development all the way to negation and counter-statement (many books are antibodies to other books). But the principal truth is this: latent in every act of complete reading is the compulsion to write a book in reply. The intellectual is, quite simply, a human being who has a pencil in his or her hand when reading a book. (Steiner 8)

Marginer un livre veut dire l'action d'écrire en réponse à un texte, en posant des questions et en citant d'autres auteurs, par exemple ; ce n'est pas la même action que l'annotation, où le lecteur réécrit des détails provenant du texte qui est en train d'être lu. En comparant une entrée avec d'autres, le lecteur est capable de voir l'évolution non seulement de l'histoire, mais aussi l'évolution de l'écriture :

Exceptionnellement, il est venu une semaine après notre dernier r.v. (Je note ces choses pour comparer avec ce qui précède et suivra, ce dont je ne suis jamais sûre.) Pour la première fois, j'ai envie de garder un string mouillé de lui sous mon oreiller. Il me dévorait le sien comme jamais, il se promenait nu sans honte, il m'a parlé de ma dernière lettre. (SP 179)

Cet extrait se caractérise par des marqueurs de comparaison : exceptionnellement, comparer, pour la première fois, comme jamais – qui servent à situer l’entrée dans le journal avec les entrées qui l’ont précédée. Il y a donc l’établissement d’une relation entre toutes les entrées du journal, mais il y a une évolution constante d’un jour à l’autre. L’écriture de la narratrice reflète les changements qui ont lieu entre S. et elle-même : elle est parfois surprise par sa réaction, et le lecteur est parfois surpris par ce qu’il lit dans le texte. Le lecteur se demande donc ce qui est arrivé entre les entrées du journal pour pouvoir provoquer les changements de ton et de style. Sous format du journal intime, le lecteur est invité à remplir les vides de ce qui est arrivé entre les entrées du journal pour pouvoir tenter de comprendre la dynamique qui existe entre S. et la narratrice, mais il se rend compte que c’est une relation qui change constamment, comme la perspective de l’écriture. Le résultat final est un livre où le lecteur ne lit pas simplement du début à la fin, mais un livre où il est nécessaire de lire, relire, commenter, et réagir. Encore plus signifiant en ce qui concerne le style de lecture se trouve le fait qu’en comparant *Se perdre* à *Passion simple*, le lecteur voit qu’il s’agit d’un travail de marginalia qui a lieu lors de la lecture de ce dernier : vu le fait que l’histoire des deux livres est semblable, l’on pourrait déduire que *Se perdre* est une réponse au premier livre faite par un lecteur, qui est, dans ce cas, la même personne que l’auteur. Au lieu de considérer *Se perdre* comme étant la source de *Passion simple*, l’on pourrait donc considérer que *Se perdre* est le travail de marginalia réalisé au cours d’une lecture systématique de *Passion simple*. Steiner explique l’importance des marginalia :

Marginalia are the immediate indices of the reader’s response to the text, of the dialogue between the book and himself. They are the active tracers of the inner speech-current – laudatory, ironic, negative, argumentative – which accompanies the process of reading. Marginalia may, in extent and density of organization, come to

rival the text itself [...]. In our great libraries, there are counter libraries constituted by the marginalia and marginalia on marginalia which successive generations of true readers stenographed, coded, scribbled or set down with elaborate flourishes alongside, above, below, and between the horizontals of the printed text. [...]

Indeed, they may embody a major act of authorship [...] (Steiner 6)

À la fois ironique, négatif, argumentatif, *Se perdre* reflète la variété de réactions d'un lecteur envers le texte saisi dans un nouveau livre¹⁹. Comme le mentionne Steiner, la littérature consiste de plusieurs travaux de marginalia, puisque le processus de l'écriture dépend de ce qui a été écrit auparavant : *Neige noire* de Hubert Aquin, par exemple, est une sorte de marginalia par rapport à *Hamlet* de Shakespeare. Non seulement les marginalia sont-ils primordiaux à tout écrivain, mais Steiner précise que c'est aussi important que le lecteur poursuive ce travail intellectuel. Ce n'est pas tout lecteur qui le fera : l'intellectuel est celui qui a le stylo à la main, prêt à réagir à son texte. Ernaux explique l'importance de toujours souligner les détails d'un récit lorsqu'elle explique dans l'introduction à *Se perdre* :

« Aujourd'hui encore, il me paraît plus important d'avoir noté, au jour le jour, les pensées, les gestes, tous les détails – des chaussettes qu'il gardait en faisant l'amour au désir de mourir dans sa voiture – qui constituent ce roman de la vie qu'est une passion, plutôt que l'actualité du monde, dont je pourrai toujours trouver la preuve dans des archives. » (SP 14)

Ernaux établit le lien ici entre son écriture et la vie : elle préfère avoir noté les détails pertinents d'une rencontre avec S. afin de refléter le rythme de la vie extérieure au cours de leur relation. Ce sont bien ces types de détails notés qui créent de ce texte un véritable roman de la vie, qui ne recherche aucune structure spécifique, mais qui reflète, comme

¹⁹ Alain Gérard a présenté un tel type de travail lorsqu'il a publié *Madame, c'est à vous que j'écris*, livre dans lequel il présente la perspective de A. par rapport au texte de *Passion simple*. C'est un livre qui répond au texte d'Ernaux.

l'indique Ernaux, « ce principe, merveilleux et terrifiant, de désir, de mort et d'écriture. » (SP 15). Pour Annie Ernaux, ce type d'écriture n'est pas un travail, mais c'est justement ce qui constitue sa vie : elle est, avant tout, écrivaine – lorsqu'elle enseigne, lorsqu'elle fait du magasinage, et lorsqu'elle fait l'amour. La notation de ces détails reflète l'importance de l'écriture à sa vie, et aussi le fait que ses textes sont une partie inséparable de sa vie. La notation des détails lors de sa relation avec S. aurait pu avoir lieu non seulement pendant leurs rencontres, mais également lors de la lecture du livre qui a capté des aspects de cette relation, *Passion simple*. Dans son livre, ce sont les détails qui sont importants, et il n'y a pas de hiérarchie de valeurs en ce qui concerne les actions. La notation des détails d'une attente, des chaussettes que portaient S. en faisant l'amour, et les détails au sujet de ses rêves sont aussi importants que la préparation de ses cours, ses communications savantes, et même sa relation avec ses fils. De cette manière, il n'y a pas d'ordre précis et il reste toujours encore de l'écriture à faire.

VI *SE PERDRE* COMME TEXTE

Barthes regroupe dans *Sade, Fourier, Loyola* trois écrivains que l'on n'aurait jamais placés ensemble. Ils sont regroupés ici à cause du fait que les trois auteurs sont des Logothètes, ce qui veut dire qu'ils sont des fondateurs de langues.

La langue ordinaire se caractérise par la relation sujet/objet : celui qui parle est le sujet, et tous les éléments du monde sont des objets nommés dans sa langue maternelle. De cette manière, il voit le monde même comme objet qu'il s'approprie pour lui-même, de sorte que tout ce qui est là-dedans existe pour lui dans sa propre langue : chaque objet est un signifié que le sujet contrôle pour l'avoir nommé. De cette manière, le sujet est toujours considéré comme l'agent dans chaque relation avec le monde, et sa langue a un nom pour chaque objet qui y existe. L'on pourrait donc constater que la langue de chaque sujet est différente, mais la relation sujet/objet qui existe dans chacune est uniforme. De plus, la langue de chaque sujet constitue un horizon : le sujet connaît tout ce qui est présent en deçà de cet horizon, puisqu'il l'a nommé ; ce qui est familier chez un sujet n'est peut-être pas familier chez un autre. La notion de l'horizon signifie que tout ce qui est contenu par la ligne de l'horizon est connu, mais il existe encore une place au-delà de la frontière de sa langue qui représente l'inconnu, l'Autre, ou, comme le nomme Barthes, un « vide. »²⁰ Dans la langue ordinaire, l'on se sert surtout de la relation signifiant-signifié afin de construire des pensées et des phrases. Le vide est le champ dans lequel ces relations perdent leurs poids. Bien qu'il soit possible que le sujet soit au courant du fait que ce vide existe, c'est un lieu

²⁰ Ce concept retrouve plusieurs liens avec l'inconscient.

inconnu, où l'on met en parenthèses la relation conventionnelle entre signifiant et signifié, celui qui existe dans la langue ordinaire.

La langue nouvelle d'un logothète ne peut naître que dans ce vide, où toute notion de la langue ordinaire est mise de côté, y inclus l'aspect référentiel du signifiant et du signifié. Barthes précise que la langue nouvelle est une langue « traversée par la langue naturelle (ou qui la traverse) mais qui ne peut s'offrir qu'à la définition sémiologique du Texte. » (Barthes 7). La langue nouvelle existe sur le plan du signifiant, et doit se servir des signes de la langue ordinaire, qui seront reconnus par le lecteur. Il serait impossible de se servir de nouveaux signes, puisque cela constituerait une langue privée que les lecteurs ne pourront pas comprendre²¹. Il y a donc des éléments communs entre la langue ordinaire et la langue nouvelle, mais on ne peut pas avoir recours aux signifiants de la langue ordinaire afin de la comprendre. Puisque la langue nouvelle est traversée par et traverse aussi la langue ordinaire²², il n'existe pas de code de traduction d'une langue à l'autre : la compréhension de la langue nouvelle n'arrive qu'au moment où l'on renonce à la structure de sa propre langue ordinaire. Barthes propose que Sade, Fourier, et Loyola ont eu recours aux mêmes opérations afin de développer et ensuite d'enseigner une langue nouvelle, et l'on pourrait ajouter Annie Ernaux à cette liste de logothètes.

Pour minimiser l'interférence de la part des signes de la langue ordinaire, il faut premièrement que le logothète mette en place l'isolement de son Texte. Cet isolement s'opère de trois manières différentes. Premièrement, les trois logothètes mentionnés par Barthes mettent en isolement les personnages et les lieux de leurs Textes : dans le cas de

²¹ Concept traité et développé par Wittgenstein.

²² Cela nous rappelle le rêve de la narratrice concernant la voie fériée déjà mentionnée.

Sade, l'auteur représente l'isolement par le fait que ses libertins sont toujours enfermés dans des châteaux ou des couvents, ce qui empêche l'interférence des signes extérieurs à sa langue ; quant à Fourier, il interdit la bibliothèque, source de plusieurs autres langues qui ne devraient pas figurer dans son Texte. Cet isolement du Texte est homologue avec l'isolement qui doit avoir lieu de la part du lecteur, qui doit s'isoler de sa langue ordinaire dont il se sert tous les jours. Hors du champ de l'ordinaire, il sera donc nécessaire que le lecteur reconnaisse une langue nouvelle, puisque tout ne pourra pas être identifié et classé selon l'ordre de la langue ordinaire. Barthes explique dans *Le plaisir du texte* :

Pour échapper à l'aliénation de la société présente, il n'y a plus que ce moyen : *la fuite en avant* : tout langage ancien est immédiatement compromis, et tout langage devient ancien dès qu'il est répété. Or le langage encratique (celui qui se produit et se répand sous la protection du pouvoir) est statutairement un langage de répétition ; toutes les institutions officielles de langage sont des machines ressassantes : l'école, le sport, la publicité, l'œuvre de masse, la chanson, l'information, redisent toujours la même structure, le même sens, souvent les mêmes mots. (Plaisir 56)

Afin que la langue nouvelle soit comprise, donc, il faut que la dernière opération reliée à l'isolement s'effectue - l'enseignement d'une langue nouvelle par le logothète dans l'isolement de son Texte. Le lecteur, à son tour, recherchera la langue de communication, puisqu'il y retrouvera des éléments communs ; c'est bien pour cette raison que le Texte n'est pas destiné à n'importe quel lecteur. Le lecteur doit se laisser diriger par le logothète, et apprendre à lire la langue qui ne lui est pas familière, mais dont il reconnaît des éléments de sa propre langue ordinaire.

Dans le cas de *Se perdre*, ce qui paraît être un journal intime qui traite d'une affaire entre la narratrice – qui prétend être la même personne que l'auteur – et un diplomate russe est en fait une histoire qui se déroule sur un plan différent. Le lecteur qui recherche tout de suite un signifié pour chaque signifiant d'un mot de la langue nouvelle ne saura pas jouir du texte : comme la narratrice du livre, il doit s'isoler de tout autre texte et événement du monde extérieur afin de comprendre la langue nouvelle. Dans *Se perdre*, la narratrice fait très peu de références au monde extérieur : les lieux de l'action sont clos, et toute présence de la part de la narratrice dans le monde extérieur (des rencontres avec des savants, les vacances, et même les visites rendues par ses fils) lui est épouvantable. Cet isolement reflète la nécessité de la part du lecteur de mettre de côté ses lectures déjà faites et sa propre langue courante afin d'apprendre à lire la langue proposée dans le Texte, malgré leurs influences dans la vie courante du lecteur comme dans la vie de la narratrice ; ce n'est qu'à ce point que la nouvelle langue sera comprise.

La deuxième opération est l'articulation : la langue se compose de signes distincts, qui sont des éléments à la base de la langue qui ne peuvent être combinés que selon les indications imposées par le logothète. La narratrice enseigne les règles d'assemblage, de sorte que ce n'est plus la syntaxe qui guide la lecture, mais la combinatoire des signes telle que dirigée par la narratrice qui définit un Texte. Puisqu'il existe de multiples possibilités de combinaisons, il n'y aura jamais un Texte complet, mais seulement une « sommation d'intelligibles » (SFL 8). Par exemple, Fourier divise l'homme en 1620 passions fixes, qui sont combinables, mais jamais transformables. Dans le cas d'Annie Ernaux, les signes incluent des distributions des actes d'écrire, de faire l'amour, de lire, et d'être lu, qui sont divisés et redistribués au cours du Texte. Au cours du livre, les signes sont combinés selon

des règlements déterminés par l'auteur ; le résultat n'est pas un Texte dont on retire des thèmes ou des signes qui sont typiques à la littérature, mais une sommation d'intelligibles, et des qualités qui ne peuvent pas être décrites : l'amour, l'écriture, et même la mort se combinent. La langue nouvelle doit donc être construite à partir du degré zéro, hors de la sphère de la langue ordinaire. La méthode de l'enseignement de cette langue nouvelle est l'articulation des nouvelles signes, combinées et dirigées par le Logothète.

La troisième opération est celle d'ordonner, ou de structurer la langue comme une économie. Pour qu'il y ait économie, il faut y avoir une perte, ou l'absence d'un élément, qui provoque l'enchaînement du système économique. L'économie est gérée par l'Ordonnateur, qui est celui qui reconnaît la perte, et qui dirige la mise en marche de l'économie, et qui gère les éléments de la langue pour que le système fonctionne. L'établissement de l'économie dans le Texte sert à représenter l'action de l'auteur, qui dirige la distribution des éléments de sa langue nouvelle pour que le maximum de plaisir en soit retiré par son lectorat. Sade présente le modèle d'une économie dans laquelle la perte est représentée par le besoin du plaisir érotique ; la distribution de ce plaisir n'est pas dirigée par les libertins de l'histoire, mais par celui qui dirige l'opération érotique : c'est lui qui assure que le maximum de plaisir soit retiré par tous les participants à l'orgie. Il explique la position qui doit être tenue par chaque membre. En suivant ce modèle, le lecteur se laisse diriger lui aussi par un Ordonnateur, représenté dans le texte, afin de retirer son plaisir dans une nouvelle économie.

Suivant ce modèle, *Se perdre* présente une perte qui met en marche l'économie du Texte. L'absence de l'objet de désir, S., est le déclencheur du système : ce n'est que pendant son absence que la narratrice se met à penser et à écrire, ce qui produit le Texte : c'est bien

l'absence du personnage qui met en marche le système et non pas sa présence. Lorsque la narratrice entend la voiture qui s'arrête, elle n'est plus capable d'écrire ni de faire quoi que ce soit : elle est affligée par la *terreur sans nom*, pendant laquelle elle ne peut rien faire. Cette perte est reconnue par l'Ordonnatrice, qui est, dans *Se perdre*, la narratrice (et non pas l'auteur). Bien que ce soit S. qui détermine le temps et le lieu du plaisir - son absence signifiant le temps de l'écriture - c'est à la narratrice de déterminer si la rencontre aura lieu, et c'est elle qui dirige les rapports sexuels, enseignant à S. comment faire l'amour, jouant donc le rôle de l'Ordonnatrice. De plus, en choisissant les textes qu'elle va lire et les événements qu'elle va transmettre à l'écrit, la narratrice dirige aussi le plaisir de la lecture. Par conséquent, elle enseigne non seulement à S. comment faire l'amour, mais également à son lecteur comment lire. La fonction de S. en tant que lecteur potentiel devient donc doublement signifiant : en lui enseignant comment faire l'amour, elle enseigne au lecteur comment lire, comment éprouver le maximum de plaisir du Texte qu'elle propose.

Si la langue nouvelle est une combinatoire de signes, dont la sommation fait le Texte, ce n'est pas de l'écriture syntactique, le champ du référentiel, où l'écriture peut être résumée, mais le champ du poétique, la langue non-référentielle où les idées sont suggérées et non pas expliquées qui est présent dans un Texte. Pourtant, le logothète se sert des éléments syntactiques pour son logothesis. En se laissant enseigner par l'Ordonnateur, le lecteur réussit à comprendre un nouvel ordre qui ne peut exister que dans le Texte, et ne peut être exprimé que dans la langue qui est fondée là-dedans. Dans le cas de Loyola, par exemple, la séquence mystique est le rite nécessaire qui prépare l'interlocution divine, puisque la langue ordinaire n'est pas le véhicule par laquelle le croyant pourrait communiquer avec Dieu. Afin de communiquer avec Lui, il est nécessaire que le sujet, l'interlocuteur, soit effacé pour que

Dieu soit capable de communiquer avec lui : le Texte de Loyola exige donc cet effacement du sujet afin de permettre l'interlocution divine.

Dans le cas de *Se perdre*, la séquence semble érotique, présentant un vocabulaire sexuel ; pourtant, la sommation des signes est remise à un nouvel ordre – celui de l'écriture. Dans ce Texte, la lecture et l'écriture ne sont plus des signes séparés, mais les deux sont dépendantes l'une de l'autre ; faire l'amour constitue l'action d'écrire et d'être lu, qui procurent la même jouissance. Dans ce Texte, comme dans la poésie, ces idées ne sont pas développées et expliquées, mais elles sont suggérées par le choix de mots, comme dans la poésie et leur agencement.

L'établissement d'une langue nouvelle dans un lieu hors de l'horizon de la langue ordinaire est l'action d'un philosophe, qui crée un système de pensée; un logothète, par contre, va encore plus loin : le logothète a recours à la théâtralisation afin d'établir une nouvelle relation avec son lecteur. Cela invite une comparaison entre la langue théâtrale et la langue du livre. Le théâtre suggère un mouvement perpétuel, sans point fixe de l'action, pendant lequel le spectateur est absorbé par l'action qui l'entoure : lors de sa présence au théâtre, le spectateur s'isole également du monde extérieur pour être emporté par l'action, qui dure normalement pendant une période assez longue. Il n'y a normalement pas d'interruption à l'action – avec l'exception d'une pause à mi-chemin. De cette manière, le spectateur n'est plus un sujet-objet, et l'auteur en tant que sujet disparaît lui aussi : il n'est plus un élément définissable pendant la représentation théâtrale. Barthes explique ce phénomène dans *Le plaisir du texte* :

Sur la scène du texte, pas de rampe : il n'y a pas derrière le texte quelqu'un actif (l'écrivain) et devant lui quelqu'un de passif (le lecteur) ; il n'y a pas un sujet et un objet. Le texte périmé les attitudes grammaticales : il est l'œil indifférencié dont parle un auteur excessif [...] (Plaisir 25)

Le spectateur fait partie de l'action, est entouré par l'action, et est isolé par l'action de la pièce. En lisant un livre, par contre, le lecteur peut toujours se séparer du texte objet qu'il tient dans les mains, identifiant les mots sur la page comme « le livre » qu'il s'est acheté. Si un Texte est théâtralisé, par contre, cela exige que cette séparation entre sujet lecteur et Texte objet soit effacée : comme au théâtre, le lecteur est entouré par le Texte et ne peut pas s'y échapper.

Comme le suggère Barthes, c'est par la théâtralisation que les logothètes illimitent la langue (SFL 12). Au lieu de jouer avec l'opposition entre le fond et la forme, ces trois auteurs ont eu recours à la rédaction d'un Texte qui est long et qui ne semble jamais en finir, et qu'à la fin ne semble avoir retrouvé aucune cohérence : le volume prend la place du style. L'établissement de la langue nouvelle dépend largement de cette absence de style et de cette longueur du Texte, puisque c'est le processus de la lecture, pendant laquelle le lecteur voit l'échelonnement de signifiants, qui provoque le plaisir du Texte : le volume permet au logothète d'établir de nombreuses combinaisons au cours d'un Texte qui est long et qui paraît fragmenté. Pendant la lecture, c'est donc l'insistance, et non pas la consistance, du Texte qui est important²³. Si on a recours à un classement d'un auteur par son style, on considère que l'auteur n'est qu'un point fixe, et que les éléments qui le caractérisent ne sont que le *style* de Sade, de Fourier, de Loyola, ou d'Ernaux : ce serait l'action d'imposer un corps

²³ On peut lire au début d'*Une femme* : « C'est une erreur de prétendre que la contradiction est inconcevable, car c'est bien dans la douleur du vivant qu'elle a son existence réelle. (Hegel) »

étranger, la langue commune, sur une langue nouvelle. Selon Barthes, « l'écriture, elle arrive au moment où il se produit un échelonnement de signifiants, tel qu'aucun fond de langage ne puisse plus être repéré. » (Barthes 10). C'est donc l'insistance, l'établissement des signifiants qui sont échelonnés partout, qui fait le Texte. Le volume assure que toute ressemblance entre la langue ordinaire et la langue nouvelle soit effacée ; à ce point-ci, selon Barthes, Sade n'est plus un érotique, Fournier n'est plus un utopiste, et Loyola n'est plus un saint. Quant à Annie Ernaux, il ne faut pas refuser d'accorder à *Se perdre* l'attention qu'il mérite en le dévalorisant comme un journal intime d'une écrivaine célèbre qui est obsédée par un homme ; il faut se laisser emporter par son texte pour y retrouver sa langue nouvelle. La lecture d'un Texte signifie qu'il faut tenter de comprendre la langue nouvelle qui est présentée, sans avoir recours à la langue ordinaire que connaît le lecteur hors du Texte.

Lors de la fondation d'une langue nouvelle, ce n'est plus ce qui est dit qui est important (le fond), mais la manière dont on l'exprime ; il serait donc impossible de résumer un des trois auteurs, comme on pourrait le faire avec plusieurs auteurs qui ne sont pas logothètes. Chez Sade, par exemple, un résumé d'une combinatoire de rapports sexuels entre les libertins serait difficile à rédiger en se servant de la langue ordinaire : hors de son Texte, cela signifie très peu. La langue nouvelle ne peut pas être résumée dans la langue ordinaire, puisque la langue nouvelle existe au champ du signifiant, et ne réfère pas au signifiés de la langue établie. Comme résultat, il n'est pas nécessaire que le Texte soit aussi centré ou même aussi logique que des textes employant la langue ordinaire : parfois, par exemple, c'est l'absence de l'action qui est importante et non pas l'action : la logothesis chez Sade est pondérée par le foutre ; chez Loyola, c'est Dieu (SFL 11) ; dans le cas d'Annie Ernaux, l'on pourrait constater que c'est l'écriture qui est à la base du Texte, qui est l'élément

au centre, et non pas l'action du Texte. La quatrième de *Se perdre* sert à mettre en abîme le cycle de l'action du livre : un homme vient chez la narratrice, ils font l'amour, et elle attend son retour. La plus grande partie du livre est donc une attente de l'action ; le processus de l'attente est au centre du livre, et c'est la langue employée par la narratrice dans son écriture, rédigée afin de remplir le temps entre les rencontres, qui forme le Texte. Comme explique la quatrième du livre, « Tout n'est qu'attente. » Il n'y a donc pas d'action à résumer dans *Se perdre*, puisque c'est l'absence de l'action qui est au centre du livre : c'est pendant cette absence que la langue est développée, et hors de ce temps de l'absence, la langue ne pourrait pas exister.

Malgré l'impossibilité de résumer cette écriture, on a vu qu'il y a de nombreux critiques qui ont tenté de catégoriser et de résumer l'écriture d'Annie Ernaux, y inclus *Se perdre*. C'est ainsi que l'on a vu la naissance de l'autosociobiographie, un nouveau genre d'écriture propre à Annie Ernaux qui a été développée et décrite en détails minutieux. L'autosociobiographie sert à expliquer toute l'écriture d'Annie Ernaux livre par livre, traitant chacun comme objet à décrire et non pas langue à explorer. Bien que l'auteur se soit servie du terme autosociobiographie elle-même lors de plusieurs entretiens, il serait impossible de nier l'observation qu'elle semble se fatiguer des questions banales de l'ordre « à quelle mesure vos livres sont-ils autobiographiques » qui lui ont été lancées au cours des années. Fabrice Thumerel, lors d'un entretien avec Annie Ernaux, a résumé ce genre dans *l'École des lettres* en 2003. Afin de répondre à la tendance de la plupart des lecteurs de vouloir résumer le *style* d'Annie Ernaux, Thumerel regroupe l'écriture d'Annie Ernaux en trois catégories : le roman autobiographique, l'écriture autosociobiographique, et l'écriture journalière. Sous la

catégorie qui nous intéresse, celui de l'écriture journalière, il y a deux sous-catégories : les journaux extérieurs et les journaux intimes. Au sujet du journal intime, Thumerel précise :

Toujours est-il que, dans *Se perdre*, c'est bien du *je* singulier – de celui qui engrène des souvenirs, établit des rapprochements entre ses amours, etc. – qu'émane le rapport illusoire entre particulier et général, la diariste percevant sa passion pour S., un diplomate soviétique, à travers le prisme d'amours légendaires (Tristan et Iseut, Anna Karénine et Vronski). [...] Cela dit, on ne peut reprocher à l'écrivain son manque de lucidité, inscrivant dans la même page ces deux remarques : « *(toujours vivre ma vie comme un roman-feuilleton)* » et « *Vivre Anna Karénine, c'était bien la plus stupide chose à faire* » (p. 308). (Thumerel 22)

L'explication du Texte d'Ernaux généralise le contenu de son livre, ce qui ne lui est rien de nouveau : on lui a reproché d'être une Bovary qui ne « joue pas le jeu. », tel que proposé par Philippe Lanon de *Libération*, qui explique en février 2003 :

Une seule fois, elle est membre d'un jury littéraire. Elle lit les livres, sagement. Le jour de la décision, elle comprend que tout est joué d'avance. « Mais ils ne le disaient pas et croyaient sans doute que ça ne se voyait pas. C'est la faiblesse des dominants : ils prennent les autres pour des cons. Mais un dominé en saura toujours plus sur ceux qui imposent qu'ils ne croient. » Sa sobriété révèle assez bien la vulgarité des autres. On lui a reproché d'être midinette, de faire de la sous-littérature. Elle s'esclaffe : « Parce qu'ils savent ce qu'est la littérature, eux ? Moi, je ne sais pas... » (Lanon 40)

Les dominants représentent non seulement l'académie de la littérature française, mais également la langue dominante, ou bourgeoise, qui domine la littérature de nos jours. En faisant partie du jury littéraire et en se rendant compte que la décision avait déjà été prise par

les dominants, on comprend que Annie Ernaux accorde aux travaux littéraires l'attention individuelle que mérite chacun, refusant de définir ce qui constitue la littérature, se laissant enseigner et emporter par chaque livre qu'elle lit ; en tant qu'auteur qui a été décorée plusieurs fois, elle refuse de se conformer à la langue dominante littéraire : l'individualisme de chaque livre lui est précieusement important. Son projet littéraire, *Se perdre*, ne sert pas non plus à répondre à une définition de son écriture que l'on lui impose, comme on tente de le faire lors d'un jury littéraire, ni de refléter des vérités sociologiques : ces liens représentent les éléments communs partagés entre la langue nouvelle et la langue ordinaire. L'analyse de Thumerel, qui est représentative de plusieurs efforts pour catégoriser l'écriture d'Ernaux, en se servant d'une langue magistrale, ou dominante, démontre l'importance de *Se perdre*, dans lequel la lecture effectuée par ce type de critique est présentée par S. Ce critique et S. essaient de retrouver chez la narratrice des éléments qui lui sont familiers de sa langue à lui. Thumerel, en tant que critique, se sert de la langue ordinaire afin de commenter et résumer la langue nouvelle de l'auteur. Il critique tout ce qui lui semble étranger (par exemple, le manque de lucidité de la narratrice). Au lieu de rédiger un Texte qui exprime ses sentiments de manière aussi directe qu'elle le fait avec Lanon dans *Libération*, Ernaux aborde une méthodologie plus discrète et artistique en présentant dans son livre une narratrice qui fait de son mieux pour former son lecteur, représenté par S., pour qu'il puisse comprendre la langue nouvelle. L'autosociobiographie n'est donc qu'un nouveau produit de livre qui sert à retrouver quelques liens entre les livres d'Ernaux ; résumer l'écriture serait impossible.

Le Texte lu de cette manière n'est pas objet intellectuel, mais objet de plaisir. La « jouissance » qui en ressort est parfois stylistique – l'emploi de certaines expressions et des tournures de phrases qu'un logothète emploie souvent dans son Texte ; pourtant, il y a

vraiment Texte lorsqu'il réussit à pénétrer²⁴ dans la vie quotidienne de son lecteur. Il y a Texte lorsqu'on remarque qu'à un moment donné, on a piqué des éléments de l'écriture de l'auteur et que l'on s'en sert dans notre propre vie. La langue nouvelle se mélange à ce point-ci avec la langue ordinaire, mais ce n'est qu'un élément isolé du Texte qui est transféré de temps en temps du Texte à la vie. Lorsque cela arrive, Barthes précise que l'on « vit avec l'auteur » : le Texte est théâtralisé encore d'une nouvelle manière, puisque sa langue s'échappe des pages du livre à la quotidienneté. Barthes donne l'exemple du manchon blanc de Sade, qui est son « biographème », un exemple d'un petit détail qui réussit à pénétrer dans la vie du lecteur, qu'il va retenir de l'écriture du logothète (SFL 13). Vivre avec Annie Ernaux ne veut pas dire que le lecteur, comme la narratrice sous guise de l'auteur l'a fait, doit s'isoler et rédiger un journal intime au sujet d'une affaire amoureuse avec un diplomate soviétique, mais plutôt que son lecteur retient de ses Textes des expressions et des images qui sont propres à ces Textes. Un exemple de *Se perdre* est l'emploi fréquent du mot « perdre » par la narratrice au cours du livre : le mot se présente pour la première fois dans le titre, à l'infinitif, où le sujet est perdu. Le mot paraît sous trois formes : dans un premier temps, le verbe se sert du pronom objet direct à la première personne du singulier ; la narratrice écrit que les hommes « me perdent » (174), que son désir « me perd » (174), que le travail intellectuel est « où me perdre » (145), que l'action d'écrire signifie « me perdre » (167), et que l'amour « m'a perdu » (32). La deuxième forme est comme verbe transitif, où le sujet est toujours la narratrice : elle perd son temps (146, 172, 175, 212, 214, 235, 251, 267), sa féminité (267), l'écriture (228, 291), le visage de S. (192), son mari (193), et un monde (248). La dernière forme est comme adjectif, et le sujet est toujours la narratrice. Elle explique

²⁴ On pourrait comparer cela à Bakhtin, qui proposait le « mot pénétrant », celui qui réussit à paraître dans la quotidienneté du lecteur.

qu'elle a le « sentiment d'être perdue » (85) dans la voiture de S., et encore qu'elle était perdue, « proie dans sa voiture » (152-3). Le sens du verbe « perdre » signifie l'effacement, l'isolement, et l'inconnu, des éléments qui dominent le Texte : à certains moments dans la vie du lecteur, lorsqu'il lui arrive d'être seul, il aura sans doute recours aux mots d'Annie Ernaux pour expliquer ses émotions, se rappelant l'emploi de ce mot dans le livre.

Le verbe « perdre » signifie aussi l'état de l'auteur dans un Texte : ce n'est pas un sujet centré qui pourra être retrouvé et identifié, mais un corps fragmenté qui se révèle peu à peu dans le Texte, dispersé parmi les mots qui composent ce Texte, n'offrant jamais une image complète. Le lecteur ne retrouvera pas l'auteur dans un travail de biographie, ni dans un journal intime tel *Se perdre*. Pendant le logothesis, l'auteur disperse des fragments de sa vie et de son caractère dans la langue qu'il enseigne dans son Texte : ce sont des « biographèmes » qui, même après la mort de l'auteur, continueront à toucher d'autres « corps » futurs lors de la lecture. Barthes explique ce concept en écrivant que le sujet, l'auteur, est « dispersé comme les cendres qui sont jetés au vent après la mort » (Barthes 13). Annie Ernaux avait sans doute ce principe en tête lors de la rédaction de *Se perdre*, un Texte qui prétend exposer l'auteur ; pourtant, l'auteur est cachée, enlevée comme sujet de son Texte, ce qui permet à son lectorat d'apprendre la langue nouvelle que l'auteur cherche à enseigner, qui ne peut s'effectuer que lorsqu'elle s'efface comme sujet.

Le plaisir de la lecture de *Se perdre* se retrouve dans le processus de la lecture, en comparant des détails d'une entrée à celles d'un autre jour. Il n'y a pas de présent de l'action comme il n'y a pas de « présent » du sujet, l'auteur : elle se disperse à travers les dates, le vocabulaire, et le temps. Il serait donc impossible de situer l'auteur parmi ces éléments de la

langue nouvelle, et le lecteur qui essaiera de faire ainsi ne retrouvera que des éléments contradictoires qui caractérisent un sujet qui est aussi fragmenté et dispersé que le vocabulaire de son Texte. La quête de retrouver l'auteur dans ce journal intime retrouve sans doute ses origines en grande partie dans l'obsession de la société du vingt-et-unième siècle de tout savoir sur la vie de ses vedettes²⁵. Dans *Se perdre*, par contre, même si l'auteur semble inviter ce type de lecture, l'on voit qu'elle se cache à un niveau même plus profond dans *Se perdre* que dans ses autres livres : la narratrice est l'agent par lequel l'auteur réussit à se cacher à ses lecteurs, ne présentant que des fragments d'elle-même, en faisant semblant de s'exposer, pour rédiger un Texte qui est centré sur l'écriture. Dans le titre, par exemple, comme on l'a vu, le sujet est caché. De la même manière, la narratrice se cache lors de ses relations avec S., le branlant d'une position derrière son dos de sorte qu'il ne la voit pas, se déguisant en bourgeoise, et participant à des soirées politiques à l'Ambassade. Ces actions représentent la séparation qui existe entre la narratrice et l'auteur, qui tente au cours de sa logothesis de s'effacer comme sujet, de sorte que sa nouvelle langue soit établie sans qu'elle soit le sujet qui traite le monde qui l'entoure comme objet, et que le lecteur lise son livre sans que l'auteur soit la Marque du Texte. Le but de la lecture de *Se perdre* n'est donc pas l'établissement de l'image de l'auteur du Texte, mais le plaisir de la lecture qui en résulte, lorsque l'on ne considère plus le Texte comme étant un objet créé par l'auteur, et que l'on considère le processus de l'écriture comme une relation dialectique entre le logothète et son projet, jamais fixe et toujours en mouvement, comme le sujet de *Se perdre*.

²⁵ On voit l'évidence de cela en regardant *Ma vie* de l'ancien président des Etats-Unis, Bill Clinton qui, même avant sa parution, a déjà vendu deux millions de copies à l'avance, l'auteur ayant été payé 10 million de dollars américains pour rédiger son mémoire.

La question de la responsabilité sociale du Texte est directement liée à la logothesis, et se retrouve dans la langue nouvelle développée par le logothète dans son Texte. Barthes propose que pendant la lecture, il ne s'agit pas de philosopher au sujet du Texte, ni de chercher son « secret », ni de retrouver la responsabilité sociale du texte en citant l'auteur dans son temps, son histoire et sa classe : ce traitement constituerait l'acte de mettre en conflit l'idéologie dominante au moment de l'écriture et le degré auquel elle se reflète dans le Texte, ce qui constitue un travail moral. La responsabilité sociale du Texte se retrouve dans l'action d'écrire, qui veut dire le point auquel le Texte excède aux lois imposées par une société, une idéologie, ou une philosophie : cet excès est la marque d'un logothète. Cette action violente ne se mesure pas forcément lors de la parution du Texte, mais plutôt au temps de la lecture. C'est un point capital pour la lecture de *Se perdre*. De nos jours, l'idéologie dominante est encore celle des bourgeois : Barthes explique qu'il « n'y a aujourd'hui aucun lieu de langage extérieur à l'idéologie bourgeoise : notre langage vient d'elle, retourne, y reste enfermé. » (SFL 14). La responsabilité sociale du Texte d'Ernaux est donc d'excéder aux lois et aux normes qui sont imposées par cette idéologie. De cette manière, l'idéologie est mise de côté, et ce n'est qu'à ce point-ci qu'une langue nouvelle et une société nouvelle pourront se développer.

La nécessité de mettre de côté l'idéologie bourgeoise est démontrée dans *Se perdre* par le personnage S., qui sert à présenter l'idéologie bourgeoise extrême : comme citoyen russe, il a été pendant longtemps privé du modèle capitaliste présent au monde occidental. En tant que diplomate, il était au courant des biens matérialistes présents aux autres pays tels la France au cours de l'époque communiste en Russie. Lors de la fin de la Guerre Froide, ou autrement dit la destruction du communisme en faveur de la dominance du capitalisme, S. et

les citoyens de sa patrie ont été absorbés par le système capitaliste, et cherchaient à récupérer le maximum de biens matériels possible – surtout lors de la chute du mur Berlin. S., qui ne veut que les meilleures marques de vêtements et les voitures les plus rapides, embrasse l'idéologie bourgeoise et accepte ses valeurs sans questionner. La narratrice, à son tour, tente de lui permettre de s'échapper à cette idéologie en lui enseignant un savoir faire différent. Tout en faisant partie de la bourgeoisie elle-même – en achetant des robes, en cuisinant de bons repas, en achetant du scotch – la narratrice tente de lui communiquer un nouvel ordre, de la même manière qu'elle essaie d'enseigner à son lecteur, membre aussi de la société bourgeoise, comment lire son livre sans imposer une idéologie extérieure du Texte. Ce n'est possible qu'en suivant les mêmes opérations expliquées : isoler, articuler, et ordonner.

Bien que la narratrice se serve des mêmes éléments de la société bourgeoise en enseignant à S. son nouvel ordre – du magazine *Kama Sutra*, des émissions de télévision américanisées, et des cigarettes, les éléments communs sont nécessaires pour que S. soit capable de structurer les signifiants qu'il reconnaît dans un nouvel ordre proposé par la narratrice. La narratrice se sert aussi des mêmes éléments de la langue ordinaire en enseignant sa langue nouvelle à S. (et, par conséquent, à son lecteur), mais les mots sont structurés de manière violente et étrangère, de sorte que l'on reconnaît des fragments de la société bourgeoise, mais tout n'est pas à sa place. La narratrice, qui est auteur connue, excède aux normes de l'acceptable dans la société bourgeoise en ce qui concerne l'écrivain (qui écrit au sujet du cul de manière explicite), la politique (elle renonce à la démocratie comme la grande solution à tous les problèmes dans l'Europe de l'Est), et le journal (qui contient des éléments du roman). Même en présentant des éléments de la société bourgeoise

qui sont familiers au lecteur et à S., l'ordre établie dans *Se perdre* ne répond pas aux exigences et à l'idéologie bourgeoise, où le sujet est fixe et stable.

Puisque le sujet est en évolution constante, comme dans la vie, la seule constante que l'on retrouve dans les pages de *Se perdre* est l'écriture. La vie de la narratrice se mesure par son écriture (« j'écris ma vie et je vis mes livres. », SP 210), et elle refuse d'être catégorisée comme bourgeoise, comme « écrivain », comme « mère », et ainsi de suite, même si elle présente des fragments de chacune de ces catégorisations. Pour bien lire ou étudier le Texte d'Annie Ernaux, il faut donc l'effacement de l'auteur sujet, et il faut ensuite commencer à partir du degré zéro de l'écriture. La société nouvelle qui est créée dans le Texte sera construite par la langue nouvelle proposée par le logothète, qui n'est plus un auteur qui existe physiquement ; le logothète existe dans le Texte.

VI LE MANUEL DE LECTURE

On a déjà vu que *Se perdre* est un travail de logothète. Il reste donc à conclure que Annie Ernaux ne présente pas un journal intime qu'elle avait écrit pour elle-même au cours d'une période du temps, mais un Texte. Au cours de l'établissement de la langue nouvelle qui est contenue dans ce Texte, le lecteur apprend à lire cette même langue ; il est nécessaire maintenant d'examiner les manières par lesquelles la narratrice enseigne à ses lecteurs de lire cette langue et, par conséquent, son Texte.

Le format du journal a été sans doute choisi pour refléter la société qui cherche de plus en plus de l'écriture immédiate, qui répond tout de suite aux événements dans la société actuelle. Au cours des neuf ans qui se sont écoulés entre 1992 et 2001, les deux années de publication de *Passion simple* et de *Se perdre*, la société a subi de nombreux changements au niveau de la technologie, qui ont impacté l'écriture. Les lecteurs reçoivent de nouveaux textes de leurs auteurs plus rapidement qu'au passé. Pour refléter ce changement, Annie Ernaux fait souvent publier des extraits de son écriture avant que le travail soit terminé, éliminant l'étape intermédiaire d'un processus de rédaction à la maison d'édition. C'était bien le cas avec *L'Occupation*, paru en 2002 chez Gallimard, mais publié en version modifiée dans *Le monde* en août 2001 (Jeannet 127). Ce nouveau processus d'écriture est primordial dans une économie où la rapidité est devenue tellement importante. Annie Ernaux reflète ces nouvelles exigences de l'écriture, puisqu'elle ne paraît faire aucun effort pour filtrer son Texte, ou pour prendre le temps de reformuler ses pensées avant de les faire paraître au public. Ernaux semble préférer écrire au chaud et partager ces phrases crues avec ses lecteurs au lieu de laisser son Texte se refroidir. Sa tâche n'est donc pas de rendre cohérente son écriture – qui n'est pas non plus la tâche de son lecteur – mais justement de refléter

l'absence de cohérence et de l'unité qui existe dans la vie. Grâce au Web et à la rapidité de la publication des journaux, Ernaux peut aussi fournir à ses lecteurs de l'écriture immédiate sous plusieurs formes – notamment dans des articles dans *Le monde* ; le 21 février 2003, par exemple, elle a répondu à la question « Une nouvelle guerre contre l'Irak est-elle justifiée ? » (*Monde* 21 fév 2003). L'écriture de *Se perdre* est aussi de l'écriture immédiate : la narratrice ne prend pas le temps de réagir ou de réfléchir aux événements ou aux épisodes qui sont décrits, puisqu'ils sont tout de suite transmis à la page. Que les événements aient eu lieu en réalité dans la vie de l'auteur n'est pas important : ce qui compte, c'est le manque de filtre, et la publication rapide du Texte de sa main à ses lecteurs. Dans *L'écriture comme un couteau*, une série de questions-réponses qui a eu lieu entre Ernaux et Frédéric-Yves Jeannet, l'attente est enlevée encore, puisque Jeannet envoie les questions à Ernaux par courrier électronique, et elle y répond tout de suite. La sommation des questions-réponses est parue chez Stock en 2003 ; ce n'est pas le même format qu'un entretien, où l'auteur enlève des éléments superflus de la rencontre, mais une série de questions et de réponses dans laquelle les deux sujets écrivent leurs propres textes, donnant l'impression que très peu a été filtré et que le lecteur lit le texte cru de chacun, comme il le ferait lorsqu'il reçoit un courrier électronique d'un ami, ou lorsqu'il regarde un entretien en direct à la télévision. Cette écriture reflète la société actuelle, enlevant les étapes intermédiaires qui existaient autrefois dans la « production » de l'écriture afin de refléter la société actuelle dans un temps du présent qui change constamment.

Le temps, ou bien l'absence du temps, joue un rôle pivotant dans le Texte et l'enseignement d'Annie Ernaux. On a déjà vu l'évolution d'un nouveau temps dans *Passion simple*, un temps qui n'est pas le présent, le passé, ou le futur, mais un temps que la narratrice

défini comme le temps de la passion, où la narratrice n'est capable de rien faire. Dans *Passion simple*, il n'y a jamais de temps fixe de l'action – une date spécifique, par exemple – mais il serait facile d'excuser cette absence de précision par le « style » du livre : comme dans *Une femme* et *La place*, la narratrice choisit des épisodes qu'elle partage avec son lectorat, liés par un commentaire. Cependant, l'auteur introduit la notion de l'absence de l'action comme étant d'une importance centrale au Texte : au lieu de passer son temps en action, elle le passe à ne rien faire. Elle écrit, par exemple, pendant que la narratrice est en vacances en Italie :

Le pire était de ne pouvoir demeurer dans la chambre d'hôtel toute la journée, à attendre le train qui me ramènerait vers Paris. Il fallait justifier le voyage en me livrant aux visites culturelles, aux promenades dont j'ai l'habitude en vacances. (PS 48)

Même dans *Passion simple*, le lecteur remarque que c'est souvent une absence d'action qui domine, et non pas un récit d'événements ; l'action est souvent présente pour faire passer le temps. Le vrai temps est le temps de l'écriture, entre les rencontres. A la fin de ses vacances, la narratrice explique :

Dans le train, en revenant, j'avais l'impression d'avoir écrit littéralement ma passion dans Florence, en marchant dans les rues, en parcourant les musées, obsédée par A., voyant tout avec lui... Il suffirait que je revienne pour lire cette histoire d'une femme aimant un homme, qui était la mienne. Ces huit jours seule, sans parler, sauf aux serveurs de restaurant, possédée par l'image de A. [...] m'apparaissent finalement comme une épreuve qui perfectionnait encore l'amour. Une sorte de défense supplémentaire, cette fois de l'imagination et du désir dans l'absence. (PS 50-51)

Le temps de l'écriture, entre les épisodes distincts et hors d'une rencontre, est le temps où elle vit sa passion, lorsqu'elle est en contact avec l'objet de sa passion, A.

Dans *Se perdre*, l'absence d'action et sa relation avec le temps est encore plus complexe. Cette fois, le format du journal intime invite une précision de temps : le lecteur sait la date exacte de la rédaction de chaque entrée du Texte, parfois même l'heure à laquelle elle est écrite. Au lieu de décrire des actions au passé récent, par contre, la narratrice limite les descriptions des actions à quelques mots, mettant l'accent sur le temps entre les rencontres, où elle ne fait rien qu'écrire – que ce soit dans le journal intime, ou dans un de ses dossiers d'écriture extérieure. Le temps consacré à faire cela est au centre du journal, ce qui est contraire aux buts d'un journal intime traditionnel, qui tente de résumer les événements de la journée et de formuler des pensées. Ce journal qui est un Texte traite le plus souvent de la solitude de la narratrice, le temps passé à attendre. La narratrice supporte la présence des autres très rarement, écrivant au sujet de son fils même :

La présence d'Eric m'est insupportable, il reste jusqu'à la dernière minute,
m'empêchant de rêver, d'attendre. (SP 43)

Contraire à ce que l'on croirait logique dans la vie quotidienne, où l'on veut que l'attente soit terminée afin que l'action commence, la narratrice souhaite l'inverse. Il arrive même que lorsque l'action est imminente, la narratrice écrit qu'elle préfère l'attente à l'imminence, qui implique que les rencontres avec S. sont anti-climatiques. Lorsqu'elle reçoit un coup de téléphone de S., elle explique :

A quatre heures moins le quart, il appelle : « Je peux venir tout de suite ? »... Pas plus que le jour de mon retour de Jersey, moins encore même, je ne savais ce matin chez la libraire, à la friperie, ni cet après-midi dans mon état blanc, quel bonheur (?) m'attendait. Pas réellement bonheur, surprise, apaisement. Cette ivresse de peau (on n'arrivait plus à avoir de plaisir), inlassable. Mais pourquoi ne me laisse-t-il pas le

temps de le désirer vraiment, de l'attendre plusieurs heures, voire plusieurs jours ?

(SP 150)

Le désir de la narratrice envers S. existe dans les pages de son écriture, des mots rédigés pendant de longues périodes d'attente. Comme chez Loyola, c'est cette action de préparation, le temps avant l'action, qui est important : chez Loyola, le processus qui est à suivre avant l'interlocution divine est ce qui permettra cette communication. La préparation pour l'action est donc plus importante que l'action même de communiquer avec Dieu. Cela est homologue avec le Texte de *Se perdre* : pour la narratrice, le temps qui précède ses rencontres avec S. est même plus important que le temps qu'elle passe avec lui, et elle consacre plus de Texte à expliquer ces détails que ceux des rencontres. Lorsqu'elle entend la voiture de S., la narratrice ne peut rien faire : le temps s'arrête. Pendant les rencontres avec lui, elle ne vérifie jamais l'heure, le temps n'existant pas. Pour le lecteur, il est nécessaire qu'il s'adapte à l'absence de l'action comme étant la période où le temps existe, l'action étant une période qui n'est pas mesurée, qui se raconte avec peu de détails. Vers la fin du Texte, la narratrice résume les rencontres :

Faire le compte de tout ce que je lui ai donné, très basement : un briquet Dupont – un livre sur Paris - une gravure ancienne – le journal de sa naissance – des cartouches de Marlboro, et je ne compte pas les innombrables bouteilles de whisky... une vingtaine sans doute, le saumon fumé et le champagne des dernières fois. Il est venu 34 fois à Cergy, 5 fois au studio. Comptabilité nulle, puisque 40 ou 100 ne changerait rien à aujourd'hui, seule existe la coupure, le jamais plus, et la douleur de lucidité. (SP 240)

Un simple résumé des statistiques de leurs rencontres n'exprime pas leur importance, qui se retrouve dans les détails de ces rencontres, et la passion qui caractérise l'attente de l'une à

l'autre; même plus important est le fait qu'à la fin de la relation, c'est la coupure, et donc l'absence d'attente, qui est tragique. Elle ne ressentira jamais plus l'anticipation solitaire de son arrivée, l'élément primordial de leur relation.

L'importance de l'attente et de la préparation, ou de la non action, aide à créer un nouveau temps qui paraît dans *Se perdre*, celui que l'on va nommer l'anticiprésent. Ce temps signale l'absence d'action ; c'est l'aspect du présent adopté par la narratrice envers ce qui ne se passe pas (encore). On discerne ici surtout une différence aspectuelle en ce qui concerne le présent : c'est un temps qui mélange à la fois le présent de l'indicatif, le futur proche, et le passé récent. Ces trois temps de verbe conventionnels sont mélangés dans *Se perdre* de sorte qu'il n'y a pas toujours de distinction entre un événement qui est en train d'arriver, qui va arriver prochainement, ou qui vient d'arriver. Ces trois temps ne sont plus distingués l'un de l'autre : lorsque l'action a lieu, le présent semble s'échapper. Le seul recours disponible à la narratrice pour pouvoir saisir une sorte de présent est dans l'écriture. Afin d'observer le développement de l'anticiprésent, on lit à l'entrée du 29 juin 1989 :

Je vis dans deux temps, l'un sans r.v., douloureux, l'autre, comme aujourd'hui – sans pensée, dans la stupeur de désir qui va se réaliser et qui n'est jamais aussi bien réalisé que je le pensais. Mais hier soir, je pleurais de bonheur de savoir qu'il ne m'abandonnait pas tout à fait [...]

11 heures. Il pleut. La peur d'un r.v. manqué, d'un accident. La fête pour rien, l'attente déçue, ce qu'il y a de plus terrible. [...]

11h10. De plus en plus inquiète. Ce bruit incessant de marteau piqueur masquant la venue de sa voiture. Ma peur avant la *cérémonie*, toujours, et je n'en connais pas de plus belles. [...]

16 heures. Il est venu, retardé par la nécessité de conduire quelqu'un à l'aéroport. Repart deux heures après environ. [...] Pourquoi est-ce que j'évite systématiquement d'écrire ici tous les signes qui pourraient prouver son attachement à moi, alors que ce sont eux que je me remémore inlassablement ? (SP 161-2)

Dans cet extrait, il y a trois entrées qui servent à décrire l'état d'esprit de la narratrice. Dans le premier extrait, le bonheur après le rendez-vous avec S. est l'action décrite ; cependant, la réaction représente l'anticipation d'une rencontre future avec son amant, et on a donc le mélange du passé, du présent, et du futur. Ensuite, à 11 heures, la narratrice décrit ses craintes qu'il n'y ait pas de rendez-vous, malgré ce qu'elle avait cru la veille. L'attente qu'elle a vécue ne mènera pas à bonne fin ; cependant, il y a encore l'anticipation d'un rendez-vous, donc il y a l'anticiprésent. Dix minutes plus tard, la narratrice attend encore l'arrivée de S., et elle souligne que le marqueur de transition entre l'anticipation de l'arrivée et la certitude, qui est représentée par la voiture, est absent à cause du bruit produit par le marteau piqueur. L'état d'esprit de la narratrice est rempli de peur, l'anticipation de son arrivée, cette peur étant belle : le centre de l'action se retrouve ici dans l'anticipation et non pas l'arrivée. A 16 heures, la narratrice se remet à écrire, résumant en petits détails la rencontre qui venait d'avoir lieu. Elle souligne quelques faits : les chaussettes qu'il portait lors de leur rencontre, une question qu'il avait posée, et le temps pendant lequel il est resté, mais cette description est minimisée. La rencontre avec S. semble être perdue dans l'anticipation de son arrivée, et ensuite la réaction de la narratrice face à son départ. Elle souligne aussi dans la dernière

entrée qu'elle ne note jamais les détails qui soulignent l'attachement de S. à la narratrice, bien que ce soient ces détails qui lui sont tellement importants : ce n'est pas cela qui est important à l'écriture, qui sert à représenter la fragmentation de la réalité. Cela souligne l'importance de l'avant et de l'après d'une rencontre, un mélange du passé, du présent, et du futur. Il faut aussi noter que ce n'est pas le même temps de verbe que le « passion simple » du livre qui porte le même nom, puisque ce livre est le récit d'événements achevés, et donc les actions sont au passé ; *Se perdre* présente des événements courants, l'anticipation des événements étant toujours au présent. C'est un présent qui n'existe pour la narratrice que dans l'écriture, le temps qui est rempli en écrivant. Une fois que ce temps de l'écriture rencontre l'événement, le présent semble s'échapper à la narratrice :

Qu'est-ce que le présent ? Toute la soirée, la nuit, à me le demander. Ce présent-là, maintenant, est tout entier présent/futur. Ce soir, il sera présent/passé, l'horreur. M'empêchant aussi de chercher à savoir ce que signifie pour lui ces après-midi où l'on fait l'amour. (SP 188)

Le présent n'a pas donc de point fixe : c'est bien un présent qui change toujours, comme on le voit dans des journaux et sur le Web. Le présent n'est pas l'ici ou le maintenant, mais le temps perdu, un mélange inextricable du passé et du futur, saisi dans l'écriture.

Tout ce qui est raconté dans le journal revient à l'écriture, qui permet à la narratrice de vivre. La narratrice ne distingue pas entre sa vie comme mère, professeure, amante, savante, et écrivaine : quand elle enseigne, elle est écrivaine ; quand elle rend visite à ses enfants adultes, elle est écrivaine ; et quand elle fait l'amour avec S., elle est écrivaine. L'écriture est l'intermédiaire par lequel sa vie existe :

Je le savais, mais tant que les choses ne sont pas *dites* (ou écrites : en littérature, sans détours, ni allusions), elles n'existent pas. Après, elles n'en finissent pas d'être.). (SP 175)

Il faut que tout soit écrit pour qu'il ait existé, ou qu'il existe. Une fois écrite, l'événement existera pour toujours; c'est en écrivant qu'elle est capable de faire référence à son passé. Pourtant, l'écriture ne règle pas les problèmes de la narratrice, mais reflète les aspects de sa vie qui seront normalement séparés l'un de l'autre. Ce n'est pas de l'écriture qui cherche à résoudre des conflits internes, ni à tout expliquer, mais simplement à permettre d'exister. Afin de renforcer ce but de son écriture, la narratrice explique :

J'aurais aimé noter les détails pensés, prévus, de chacune de nos rencontres : 1) la robe que je portais – 2) les choses que je préparais à manger – 3) le lieu (prévu lui aussi) où je me trouvais quand il arrivait. Mises en scène qui embellissent tant, élevant la vie à mesure de la littérature *romanesque*. (SP 188)

Cet extrait est ironique, puisque la narratrice ne veut pas recréer des scènes, puisque ce n'est pas cela qui est important. Selon elle, la « mise en scène » sert à embellir et non pas à capter la scène, ce qui est le but d'un journal. L'écriture de *Se perdre* saisit les pensées d'un moment donné, sans organiser ou dresser une liste telle qu'elle propose dans cet extrait. Ces types de listes constituent la littérature qu'elle caractérise comme romanesque, qui ne décrit pas le Texte qu'elle propose dans *Se perdre*. Seule la sommation des détails flous peuvent faire le Texte, dépourvu d'unité et de structure. Le lecteur doit donc accepter que ce n'est pas la vie qui permet à la narratrice d'écrire, mais que c'est plutôt l'écriture qui permet à la narratrice de vivre :

Dans la phrase que vous évoquez, « J'*écris* mes histoires d'amour et je *vis* mes livres », il s'agit aussi, une fois de plus, de ce rapprochement et de cet échange, qui se fait

continuellement, à mon insu, dans ma vie et dans mes livres, entre l'amour, le sexe, et l'écriture, la mort aussi. De cette lutte aussi. (Jeannet 119)

La prochaine étape à suivre pour bien lire *Se perdre* c'est d'abandonner toute notion de sujet fixe. Grâce à la théâtralisation, la narratrice n'est plus un personnage que l'on pourrait décrire ou analyser : comme dans une pièce de théâtre, il y a un mouvement constant du sujet, qui est contradictoire et instable. De plus, à cause du format qui ressemble au journal intime, il serait impossible de fixer la narratrice dans une certaine période de temps : le sujet évite toujours celui qui le cherche. Le titre, *Se perdre*, introduit le lecteur à cette idée de la disparition du sujet, puisque le lecteur n'est pas certain si le verbe pronominal fait référence à la narratrice, à un personnage du Texte, ou bien à lui-même²⁶. Même après avoir lu le texte intégral, le lecteur se demande encore si le titre reflète l'état d'esprit de la narratrice – qui n'est jamais fixe – ou bien celui du lecteur, qui aura lu un Texte qui lui semble incohérent.

Le format du supposé journal intime suggère une quête d'un secret, ou une vérité qui sert à expliquer le comportement d'un individu dans la vie personnelle du sujet fixe, la narratrice. Un amant comme S., par exemple, lirait peut-être le journal intime de son amant afin de retrouver la vérité d'une émotion ou d'une expérience qui n'a pas été partagée avec lui. Cependant, en tant que lecteurs invités à lire ce journal intime, on constate assez rapidement qu'il n'y a pas de grand secret à relever, ou à partager, entre le lecteur et la narratrice. La vérité du sujet, la narratrice, est dispersée au cours du Texte, dont des

²⁶ On voit le même phénomène chez *Le voyeur* (1955) de Robbe-Grillet : veut-on désigner le lecteur ou le sujet en employant « voyeur ? » De plus, la critique féministe Sara Mills a développé l'idée du « réalisme authentique, » qui cherche la correspondance entre la vie du lecteur et celle du sujet d'un texte (Thomas 125).

éléments sont distribués dans la langue établie. La quête impossible d'une vérité qui permettrait au lecteur d'identifier la source du malheur de la narratrice est homologue avec la quête impossible de retrouver un sujet fixe : le sujet que l'on recherche subit une évolution constante, et n'existe pour nous que dans l'écriture. Comme résultat, les espaces entre les entrées du journal nous intéressent même encore plus que le Texte : que fait la narratrice entre-temps, d'un jour à l'autre ? Pour bien lire le Texte, il faut donc abandonner la recherche d'un secret, comme on le fait avec la quête du sujet. Le Texte n'est donc pas une confession. Au lieu de remplir les vides d'informations, le Texte crée de nouvelles questions, laissant s'ouvrir de nouvelles lacunes.

La langue employée par la narratrice renforce l'impossibilité de fixer le sujet, ou de « l'attraper. » Bien qu'il ne soit pas possible de retrouver un rythme dans la structure des phrases, qui changent constamment au cours du Texte, le lecteur remarquera que la majorité des premières phrases des paragraphes sont au style télégraphique²⁷. Cette absence de sujet sert à la fois à renforcer l'effacement du sujet dans le Texte, et aussi à rendre encore plus ambiguë la relation entre le lecteur et la narratrice. Cet effacement de sujet dans la première phrase d'un paragraphe se présente sous plusieurs formes. Dans un premier temps, il y a l'emploi du participe passé, sans accord au féminin. A la page 72, par exemple, on lit, « Entendu à la télé cette chanson d'Azanvour que j'avais oubliée, « Vivre, je veux vivre avec toi. ». J'ai seize ans, j'ai toujours seize ans. » L'on présume en lisant cette phrase que le sujet du participe est la narratrice, mais cela n'est pas rendu aussi clair que la proposition indépendante, « J'ai entendu à la télé. » L'absence d'un sujet concret laisse ce travail mental au lecteur. Il a le choix de mettre la narratrice dans le rôle de sujet, mais il pourrait aussi se

²⁷ C'est un style qui caractérise l'incipit de L'étranger (1942) de Camus.

mettre à sa place : de cette manière, l'action n'arrive pas forcément à la narratrice, mais à la fois à cette narratrice et aussi au lecteur. L'auteur emploie aussi parfois le participe passé accordé avec le sujet ; par exemple, on lit à la même page, « Cet après-midi, submergée par cela, « je suis comme Anna Karenine ». » Cette fois-ci, le participe passé est rendu plus spécifique puisque l'on sait que le sujet est féminin, mais encore une fois, ce n'est pas spécifié qu'il s'agit de la narratrice. Sans doute le choix d'inclure des participes passés qui prennent l'auxiliaire « être » aussi bien que d'autres qui prennent l'auxiliaire « avoir » est délibéré : lorsque le participe qui s'accorde est employé, le lecteur pourrait donc constater que le sujet de la phrase est bien la narratrice. Pourtant, cela n'est pas confirmé.

Même plus ambigu à la même page, on retrouve une locution nominative au début du paragraphe : « Ce soir, vœux de F. Mitterrand : il est tout de même de gauche dans son discours. » (SP 72). Ici, il n'y a même pas de verbe dans le premier fragment. On ne nous indique pas si la narratrice a entendu ces vœux, que l'on présume avoir été télévisés ; le lecteur se met à la place de la narratrice, imaginant ce discours pour lui-même. Le lecteur peut donc reconstruire le contexte politique auquel la narratrice fait part, le côté politique de 1988-1990 qui, à la fin de la Guerre Froide, est très important. Même plus ambigus sont des fragments impersonnels dépourvus de sujet et verbe : par exemple, « Plus de deux mois déjà. » (SP 56). Ici on voit la répétition de l'élément du temps, qui est omniprésent dans le Texte : la narratrice calcule toujours les événements dans son Texte par rapport à des événements au passé, tels l'écriture d'un livre ou une expérience partagée avec un homme, toujours comparé avec un événement semblable de son passé. Il y a plusieurs autres exemples de ce type de phrase en début de paragraphe, tel « 11 heures. » (109) et « Dans la chambre du Neptune, à Copenhague (le même hôtel qu'en 85), il y a le Nouveau Testament

dans la table de nuit et des cassettes de films pornos sur le poste de télévision. » (SP 122), et « Silence, huit jours, dur après ces trois dernières semaines. » (SP 185). Ces phrases servent à établir l'atmosphère, et aussi à situer le présent de l'écriture par rapport à un point au passé. Pourtant, le sujet n'est pas fixe et reste ambigu. Les liens au passé ne se rapportent pas à un événement du passé, mais à l'écriture du passé : l'hôtel de 85 a été capté dans l'écriture de la narratrice, est encore présent dans son journal intime. La narratrice se définit perpétuellement, en évolution constante, toujours dans une relation dialectique avec son environnement. Le lecteur qui cherche le sujet ne retrouvera que des éléments fragmentés dans le Texte qui ne lui donneront qu'une sommation de fragments d'information : il ne pourra jamais résumer le sujet qu'il recherche, les détails étant contradictoires et instables. Une fois que le lecteur abandonne sa quête d'un sujet fixe, il pourra ensuite aborder la prochaine étape à suivre pendant sa lecture.

Toute semblance d'unité ou de cohérence dans ce Texte est établie uniquement au niveau du signifiant, et non pas au niveau du signifié. Lorsque l'on regarde de près, il est possible d'observer de nombreux exemples de liens entre les signifiants, qui aident à structurer la langue nouvelle de *Se perdre*. C'est une langue qui est structurée de manière poétique, et non pas syntactique : la répétition de certains mots-clés sert à établir les liens entre les éléments principaux du Texte. Au début du Texte, par exemple, le lecteur observera le verbe « éteindre » au cours des premières pages :

L'infirmier de l'hôpital avait dit : « Votre mère s'est *éteinte* ce matin après le petit-déjeuner. (SP 11, c'est moi qui souligne)

Dans cet exemple, le verbe « s'éteindre » remplace le verbe *mourir*. Une fois que la narratrice se met à rédiger son journal intime, on lit dans la première entrée :

...il me semble que S. et moi nous nous jetons l'un contre l'autre, que la porte se referme (qui ?), nous sommes dans l'entrée²⁸, mon dos contre le mur *éteint* et allume la lumière. Il faut que je me déplace. Je laisse tomber mon imper, mon sac, ma veste de tailleur. Il *éteint*. La nuit commence, que je vis dans l'absolue intensité. » (SP 18, c'est moi qui souligne)

Éteindre se répète ici, jouant un nouveau rôle : dans le premier exemple, le verbe est transitif, et indique que l'action de faire l'amour contre le mur est cause que la lumière s'allume et s'éteint. Ensuite, le verbe est intransitif et sert à décrire S., qui « tire son coup », signifiant qu'il perd l'envie de continuer à faire l'amour. Il y a donc un lien qui est établi entre la mort de la mère de la narratrice, la lumière qui s'allume et s'éteint, et la fin de la rencontre avec S. Tous les trois exemples de l'emploi de ce verbe signifient la fin d'une action, des fins qui en même temps déclenchent une nouvelle action : la mort de la mère déclenche l'écriture, l'éteint de la lumière déclenche le déplacement de la narratrice, et l'éteint de S. signifie le commencement de la nuit de la narratrice.²⁹ L'action d'éteindre met en marche un nouveau cycle d'action, ce qui est ironique vu le sens du mot *éteindre*.

Lors de la première rencontre, le mot *éteindre* joue encore un autre rôle important, lorsque la narratrice décrit le dernier moment de cette rencontre :

Dernier moment, dans le train de nuit, pour Moscou. Nous nous embrassons au bout du wagon, ma tête près d'un extincteur (que je n'ai identifié qu'après). (SP 18).

Le mot « *éteindre* » signifie « faire cesser de brûler, et un synonyme est « extincteur » (Petit Robert 961). Il y a donc un lien qui est établi entre deux des rencontres au début du Texte.

²⁸ L'usage de ce mot est sans doute ironique : les deux sont dans l'entrée de la porte, mais aussi dans l'entrée du journal.

²⁹ La narratrice et sa mère ont chacune leur « nuit » : la dernière phrase écrite par la mère de la narratrice a été « Je ne suis pas sortie de ma nuit, » qui est aussi le titre du livre racontant son histoire.

L'extincteur n'est pas identifié pendant qu'ils s'embrassent, et c'est donc un objet perdu ; cet objet réapparaît vers la fin du livre :

Insomnie, ensuite vagues rêves, menaçants. [...] Ici, dans ma maison, il y a le feu dans les w.c., c'est Eric qui l'a occasionné. Je propose l'extincteur qui est dans le placard de la cuisine, il a disparu, on soupçonne David. Mais je retrouve l'extincteur. (SP 276).

De nouveau, l'extincteur est l'objet perdu : cette fois, la narratrice n'est pas capable de retrouver cet objet qui avait été déplacé par son deuxième fils. Le fait que la narratrice retrouve l'extincteur fait le lien avec le premier rencontre avec S. : elle est capable maintenant d'identifier l'objet qui lui avait échappé il y a si longtemps. Encore, ce lien n'existe qu'au champ du signifiant et non pas du signifié.

Un autre exemple de ce type de lien est le verbe « atteindre, » qui se répète systématiquement dans le Texte. Il faut tout d'abord noter que la forme conjuguée à la troisième personne du singulier du verbe « atteindre », « atteint », est presque l'homonyme de la troisième personne du singulier du verbe « éteindre, » « éteint. » Ce verbe est employé dans un premier temps comme adjectif pour décrire un malade :

Son frère Jean-Yves est atteint d'un cancer au cerveau. Je le revois en 63, au mariage de Marie-Claude, nos conversations presque intimes. (SP 119).

Décrivant le frère de son ex-mari, la narratrice se sert de ce verbe pour décrire la condition d'une personne qu'elle connaissait bien autrefois, mais qui ne jouait pas un rôle important lors de sa maladie. Plus tard dans le Texte, le verbe sera employé encore une fois pour décrire une autre personne malade :

Rêvé de ma mère, vivante, et allant à peu près bien malgré sa « maladie ». Elle a acheté des chaussures un peu trop fines, elle marche mal avec. Elle raconte une histoire, qu'elle n'arrive pas à rendre cohérente. Néanmoins, son état, comparé à celui de ma belle-mère (elle, réellement vivante et atteinte aussi d'Alzheimer), est satisfaisant. (SP 273).

Il s'agit ici encore d'un membre de la famille de son ex-mari, et donc quelqu'un qui ne joue plus un rôle important dans sa vie ; cependant, en décrivant une personne encore vivante et souffrant de la maladie d'Alzheimer est décrite en se servant de « atteindre, » et la mort est décrite en se servant de « éteindre » au cas de sa mère.

Mon désespoir de n'avoir aucun appel depuis l'autre dimanche atteint la folie de douleur. Une angoisse dans la gorge, les larmes, l'horrible peur de ne pas le voir jeudi à l'ambassade, ou qu'il m'ignore comme la dernière fois, en mai [...] (SP 209-210).

La narratrice décrit ici sa propre condition, encore vivante mais souffrant d'une disposition mentale instable, comme quelqu'un qui souffre d'Alzheimer. Il y a donc dans ces trois exemples un lien qui est établi entre trois personnes qui souffrent d'une maladie qui affecte la capacité de penser : le frère souffre d'un cancer de cerveau, sa belle-mère d'Alzheimer (ainsi que sa propre mère, qui est éteinte à cause d'Alzheimer), et elle, qui souffre de la douleur. Cependant, le verbe se présente aussi à l'infinitif et en forme conjugué. Sous cette forme, la narratrice traite son désir de réaliser une certaine image d'elle-même de la perspective des autres :

Je ne rêve que de cette perfection-là, sans être encore sûre de l'atteindre : être la « dernière femme », celle qui efface les autres, dans son attention, sa science de son corps à lui, l'« histoire sublime ». (SP 57).

Le verbe est employé ici pour décrire le désir de la narratrice d'exercer une certaine fonction pour S., et de faire disparaître toutes les autres femmes.

Rêvé que j'allais passer Noël en URSS, dans une petite ville que je ne situe pas. En rapport avec la proposition de la Maison des Écrivains d'aller passer six mois à... Dieppe ! J'ai l'adresse de la VAAP, à Moscou, mais j'ai renoncé à envoyer à S. un livre par ce biais, pour Noël. Le mieux, par orgueil ou lucidité, est de me faire oublier, de ne pas laisser croire que je puisse l'atteindre contre son gré. (SP 254).

Le désir de la narratrice est d'atteindre le statut d'une femme qui fait oublier toute autre femme, qui est une quête impossible. Ce verbe se répète lorsqu'elle considère l'image qu'elle voulait atteindre en tant qu'écrivaine :

En même temps, quand j'entends cela, ces appréciations élogieuses, impression qu'il s'agit d'une autre femme, plus talentueuse, plus tout, que moi : une sorte d'idéal, la voix que j'entendais à Lillebonne, depuis la fenêtre de la chambre, dont je ne savais pas que c'était l'écho de la mienne. Et moi je me traîne au-dessous de cette voix, de cette femme qui n'existe pas, une image à laquelle j'ai aspiré et que je n'atteindrai jamais. (SP 275).

Atteindre souligne l'impossibilité de réaliser un objectif en ce qui concerne l'image de soi. La dernière fonction de ce verbe dans le Texte est dans le contexte de l'écriture, mais retrouve un lien avec « atteindre » et l'image de soi. En écrivant au sujet de l'amour et l'écriture, qui sont inextricablement liés dans le Texte, la narratrice écrit la suivante :

Je veux la perfection de l'amour comme j'ai cru *atteindre* en écrivant *Une femme* [sic] la perfection de l'écriture. (SP 21)

Le lien entre l'écriture, la maladie de la mère, et l'image de soi est établi au niveau du signifiant qui sert à rejoindre des éléments qui seront normalement considérés comme étant

complètement différents. On pourra aussi ajouter que « atteindre » et « attendre », un aspect central de *Se perdre*, ne se diffèrent que par une lettre, ajoutant donc un lien avec le temps.

Un autre exemple se trouve aussi au début du Texte : comme on l'a vu lors de l'analyse des liens entre *Passion simple* et *Se perdre*, la narratrice compare le coup de téléphone à destination de l'ambassade russe au coup de téléphone où elle avait appris que sa mère était morte, et ensuite précise que « [l]e mur de Berlin était tombé quelques jours avant. » (SP 11). Le fait que « mur » et « mère » se ressemblent au niveau de la prononciation invite un lien au niveau du signifiant entre ces deux mots : les deux sont « tombés » d'une certaine manière, les deux ayant des influences considérables sur la vie de la narratrice. Une fois que la mère est morte, elle a pu commencer à rédiger l'écriture qu'elle voulait poursuivre en tant qu'écrivaine ; une fois que le mur de Berlin est tombé, S. est rentré dans son pays, laissant à la narratrice le travail de mettre à l'écrit un Texte qui saisit les événements des dix-huit mois précédents. Le mur et la mère qui sont tombés ont fourni à la narratrice la liberté d'écrire. L'importance de ce lien se révèle aussi au niveau du signifiant, le choix de mot pour décrire trois événements qui semblent semblables hors du contexte de ce Texte. Cette opération qui est à suivre au cours de la lecture de *Se perdre* est métaphorique : au niveau du signifiant, on regroupe des éléments qui n'auraient rien de commun hors du Texte.

CONCLUSION

La « production littéraire » représente l'image traditionnelle du livre : c'est-à-dire que c'est un « produit » rédigé par son auteur, acheté par le lecteur comme objet de consommation, et lu ; *Se perdre*, par contre, ne correspond pas à cette définition d'un livre, puisque c'est un Texte interactif. Cette interaction que le Texte exige de son lecteur est mise en abîme dans le Texte dans les rapports entre la narratrice et S. : dans leur relation, il s'agit d'une série d'interactions où la narratrice dirige S., lui enseignant à mieux faire l'amour. S. dirige lui aussi d'une certaine manière, puisque sa présence ou son absence détermine s'il y a écriture. Cette dépendance l'un de l'autre est établie à partir du début du Texte :

Je sais que si je pars maintenant de la chambre de S., je n'aurai pas la force de revenir. Ici tout s'embrouille [...] et il me semble que S. et moi nous nous jetons l'un contre l'autre, que la porte se referme (qui ?), nous sommes dans l'entrée, mon dos contre le mur éteint et allume la lumière. Il faut que je me déplace. Je laisse tomber mon imper, mon sac, ma veste de tailleur. (SP 18).

Dès cette première rencontre, S. et la narratrice commencent à faire l'amour sans l'avoir planifié. Puisque S. ne sait pas tellement bien faire l'amour, la responsabilité de l'entraîner revient à la narratrice, comme on l'a déjà vu. Comme tout bon enseignant qui permet à ses étudiants de participer aux cours au lieu simplement d'y assister, elle fait de son étudiant un participant actif dans sa création littéraire. Sa présence est essentielle pour qu'elle puisse continuer à rédiger son « livre S. » qui lui est destiné.

Comme on l'a déjà vu, puisque S. sert à représenter le lecteur, il serait facile pour le lecteur de se mettre à la place de ce personnage, pour que ce soit lui qui reçoit l'enseignement de la narratrice. L'action de faire l'amour devient maintenant une action

représentant l'action d'écrire, d'être lu, et de réagir par l'écrit, dans un cycle perpétuel. La narratrice est donc dépendante de ses lecteurs, comme eux sont dépendants d'elle : elle écrit pour qu'elle soit lue, et ils lisent pour qu'elle puisse continuer à écrire. De plus, en tant qu'enseignante, elle doit observer les réactions de son étudiant afin de mesurer l'efficacité de sa méthodologie. La narratrice est aussi dépendante des réactions de S. pour savoir si elle peut continuer à écrire. De plus, au cours du Texte, la narratrice s'inquiète continuellement, se demandant s'il va revenir encore une fois pour participer à l'écriture avec sa lecture; cela est homologue avec la crainte de tout auteur qui fait publier un travail à destination de ses lecteurs : qu'elle ne sera plus jamais lue. Ce sont des soucis et des craintes qui sont présents chez tout écrivain moderne, mais Annie Ernaux représente la dialectique qui existe dans le Texte, et non pas à l'extérieur, dans ses entretiens ou à la presse. Cette relation est une représentation fidèle des rôles de l'auteur et du lecteur dans la lecture : au cours d'une lecture, le lecteur réagit à ce qu'il lit et forme ses idées au sujet du Texte. Ces réactions influencent l'auteur, qui réagit aussi aux réactions de ses lecteurs. Au cours de cette relation dialectique, il n'y a jamais d'équilibre : toute lecture provoque une réaction, et cette réaction produit de nouvelles réactions. Cette interaction explique le phénomène de la critique littéraire, qui est fondée sur l'idée d'écrire des réactions à un texte écrit.

L'action de faire du lecteur un participant au lieu d'un observateur fait partie de la théâtralisation du Texte : il a maintenant un rôle dans le Texte, mais il n'est pas certain que le lecteur va terminer le livre ou s'il va lire le prochain volume qui paraîtra du même auteur. Ernaux présente cette possibilité aussi dans son Texte, car elle a constamment peur que S. ne revienne jamais. A la fin du livre, lorsque S. est parti et le petit B. est « classé », la narratrice explique :

Pour la première fois depuis le 6 novembre (dernière fois où j'ai vu S.), je m'éveille avec une sensation inexplicable de bonheur. Malgré tout, le fait que ce bonheur soit sans motif me désenchante, mais à peine. Il faudrait pourtant que je me décide à écrire une chose plutôt qu'une autre, à cesser d'hésiter. Ce besoin que j'ai d'écrire quelque chose de dangereux pour moi, comme une porte de cave qui s'ouvre, où il faut entrer coûte que coûte. (SP 293-4).

Lorsque S. est parti pour la dernière fois, on suppose qu'il ne va plus revoir la narratrice : c'est un lecteur perdu. Malgré cela, à un certain moment donné, la narratrice décide de se mettre à écrire : elle doit continuer à écrire pour d'autres lecteurs potentiels, y inclut S. qui reviendra peut-être un jour. Le « quelque chose de dangereux » signifie la nécessité pour l'auteur de rédiger un Texte qui reflète l'importance que joue l'écriture dans sa vie, qui est un rôle intime et personnel. La comparaison est faite avec la porte de cave, locution qui fait référence au lieu où le père de l'auteur avait voulu tuer sa mère à Yvetot pendant sa jeunesse, une histoire qu'elle ne partageait que rarement avant la parution de *La honte*. Maintenant, en tant qu'auteur, elle ressent la nécessité d'écrire un Texte qui est aussi intime : qui fait de son lecteur un collaborateur et non pas un observateur ; c'est un véritable amant,³⁰ son écriture étant un acte d'amour. Ernaux explique ce phénomène dans une courte histoire qu'elle a fait paraître en 1996 dans *L'Infini*. Avec un autre amant, Philippe, les deux font l'amour sur une toile vierge. Après, ils regardent l'image qui a été créée par le mélange du sperme de Philippe et du sang des règles de l'auteur :

Nous avons recommencé les deux ou trois mois suivants. C'était devenu un supplément de plaisir. L'impression aussi que tout n'était pas fini avec la jouissance qu'il resterait une trace – la date et l'heure figuraient sur la feuille – quelque chose de

³⁰ La narratrice précise qu'elle ne partage cette histoire qu'avec certains hommes avec qui elle est très proche.

pareil à une œuvre d'art. Écrire et faire l'amour. Je sens un lien essentiel entre les deux. Je ne peux l'expliquer, seulement retranscrire des moments où celui-ci m'apparaît comme une évidence. (Fragments 26).

En fin de compte, on a vu que *Se perdre* n'est pas un livre que l'on achète, que l'on lit, et que l'on laisse de côté pour aborder une nouvelle lecture, mais un livre qui nous oblige de lire, de relire, et enfin de participer : comme S., on va et vient, et avec le temps on devient peut-être un lecteur expérimenté et sensible – ce qui fait de *Se perdre* non pas un objet de lecture, mais un manuel d'usage à faire disparaître le monde extérieur. Barthes précise que la seule langue de nos jours est celle de la société bourgeoise, et sous le capitalisme, le livre et la littérature sont devenus des objets consommables que l'on achète. Celui qui achète le texte objet est consommateur, qui verse son argent pour avoir les quelques pages imprimées qu'il lira chez lui. Le lecteur est séparé du texte qu'il lit, puisque le livre occupe une place au domicile de la même manière qu'un meuble. La lecture constitue, surtout avant le nouveau roman, la quête pour l'unité perdue dans le monde réel : malgré le monde fragmenté qui entourait le lecteur, son livre recréerait cette unité. Quant à Annie Ernaux, elle continue le travail des nouveaux romanciers : son écriture présente la même fragmentation de la vie. Encore plus, elle refuse de permettre à son lecteur de distinguer le Texte qu'il lit de la vie extérieure, lui faisant un collaborateur et non pas un spectateur. A ce point, le Texte n'est plus un objet dans la vie du lecteur, mais un élément de cette vie avec lequel il s'engage. Afin de participer avec le Texte à ce niveau, *Se perdre* a la double fonction d'un manuel d'usage, qui est présenté en large partie par S., l'exemple d'un lecteur. L'objectif est que le lecteur se perd, ne s'identifie plus comme sujet unifié, avant d'aborder la lecture du Texte. Cela reflète la dispersion du sujet, qui n'est pas non plus unifié. Le lecteur n'a donc plus de séparation

du Texte ni de l'auteur : vu son rôle dans le Texte, il doit s'intégrer et réagir. Ce n'est pas tout lecteur qui le fera ³¹; la plupart reconnaîtra des éléments de *Passion simple*, avec des détails ajoutés : mais ce n'est que la première étape à suivre, puisque c'est cette étape qui déclenche la série d'événements qui mènera à une lecture plus profonde, comme on vient de le faire dans la présente étude. Le lecteur retrouvera qu'à un certain point, il ne se sépare plus du Texte, il s'intègre là-dedans : à ce point-ci, le livre n'est plus un texte objet et lecteur n'est plus consommateur, mais le lecteur se perd dans le Texte, réagissant à l'auteur et parlant avec elle. C'est à ce point-ci qu'il y a vraiment écriture, ou, dans le cas d'Annie Ernaux, on pourrait partager du vocabulaire de Godbout³² : il y a vécriture.

³¹ Mais l'auteur donne à son lectorat une deuxième chance lorsqu'elle publie *L'occupation* en 2002, l'année après la publication de *Se perdre* : c'est l'occasion de se servir du manuel en lisant un nouveau Texte.

³² La liaison de l'écriture et de la vie, telle que proposée par Jacques Godbout à la conclusion de *Salut Galarneau !* (1967).

TRAVAUX CITÉS

- Bakhtin, M. M. (1981). *The Dialogic Imagination*. Austin : University of Texas Press.
- Barthes, Roland (1973). *Le Plaisir du texte*. Paris : Seuil.
- Barthes, Roland (1971). *Sade, Fourier, Loyola*. Paris : Seuil.
- Boehringer, Monika (1999). « Dialogue transatlantique avec Annie Ernaux. » *Dalhousie French Studies*. 47 : 165-171.
- Derrida, Jacques (1995). *Archive Fever : A Freudian Impression*. Chicago : University of Chicago Press.
- Ernaux, Annie (1996). « Fragments autour de Philippe V. » *L'infini* 56 : 25-6.
- (1997). *Je ne suis pas sortie de ma nuit*. Paris : Gallimard.
- (1984). *La place*. Paris : Gallimard.
- (1992). *Passion simple*. Paris : Gallimard.
- (2001). *Se perdre*. Paris : Gallimard.
- (1987). *Une femme*. Paris : Gallimard.
- Lejeune, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil.
- Jeannet, Frédéric-Yves et Annie Ernaux (2003). *L'écriture comme un couteau : Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*. Paris : Stock.
- Lanon, Philippe (2003, 6 février). « Une place à part : Annie Ernaux » *Libération*, p. 40.
- Ernaux, Annie (2003, 21 février). « Dernière Page : Annie Ernaux, écrivain. » *Le Monde*.
- Steiner, George (1996). *No Passion Spent*. London : Faber and Faber.
- Tallon, Jean-Louis (2001). *Horspress*. Mars 2001.
<<http://perso.wanadoo.fr/erato/horspress/ernaux.htm>>
- Thomas, Lynn (1999). *Annie Ernaux : An Introduction to the Writer and Her Audience*. New York : Berg.
- Thumerel, Fabrice (2002). « Les pratiques autobiographiques d'Annie Ernaux » *L'école des lettres* 9: 1-32.
- Tondeur, Claire-Lise. (1995) « Entretien avec Annie Ernaux ». *French Review*, 69, 1: 37-43.

Viti, Elizabeth Richardson (2000). « *Passion simple* as Postscript. » *Women in French Studies*. 8 : 154-63.

Viti, Elizabeth Richardson (2002). « Simone de Beauvoir and Annie Ernaux : Love with a Perfect Stranger. » *Simone de Beauvoir Studies*. 19 : 49-56.

